

Reinhold Schmitt

Verfahren der Verstehensdokumentation am Filmset: Antizipatorische Initiativen und probeweise Konzeptrealisierung¹

1. Einleitung

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Frage, wie unter den organisations- und situationsstrukturellen Bedingungen einer spezifischen sozialen Situation – das Filmset als professioneller Handlungsrahmen – Verstehen hergestellt und als empirisch manifestes Phänomen dokumentiert wird. Es geht zum einen darum, spezifische, für das konkrete professionelle Handlungsfeld konstitutive Verstehensanforderungen zu rekonstruieren. Zum anderen sollen auf der Grundlage dieses Profils spezifischer Handlungsanforderungen zwei Verfahren der Verstehensdokumentation im Detail analysiert werden. Es handelt sich zum einen um ‘antizipatorische Initiativen’, zum anderen um ‘probeweise Konzeptrealisierungen’.

‘Antizipatorische Initiativen’ sind Interaktionsbeiträge, die von Setmitarbeitern eigenständig und selbstbestimmt realisiert werden, ohne dass diese durch die unmittelbare Interaktionsentwicklung im Sinne konditionell relevanter Vorgaben motiviert sind. Gleichwohl handelt es sich um situationsadäquate, sinnvolle und auf das übergeordnete Ziel der Kooperation bezogene relevante Beiträge. So kündigt – scheinbar aus blauem Himmel – der Aufnahmeleiter eine Probe an, ohne dass dies vorher besprochen worden ist oder sich zwangsläufig aus der aktuellen Situation ergibt.

‘Probeweise Konzeptrealisierungen’ sind reaktive Interaktionsbeiträge, bei denen Setmitarbeiter auf verbale Vermittlungsbemühungen ihrer Kooperationspartner im Laufe der Interaktionsentwicklung dazu übergehen, nicht mehr sprachlich ihr Verständnis zu dokumentieren („okay, das habe ich verstanden“), sondern andere Modalitäten als Ressource einsetzen, um situativ vorzuführen, dass und wie sie die Vermittlungsbemühungen verstanden haben. So demonstriert die Kamerafrau – nachdem sie zuvor primär sprachlich formuliert hat, wie sie die Wünsche der Regisseurin für einen Kameraeinsatz verstanden hat – durch den konkreten Einsatz der Kamera ihr Verständnis.

¹ Mein Dank gilt Patrizia Kühner für ihre effektive editorielle Unterstützung und die Kürzung diverser Satzmonster.

Beide Verfahren werden begriffen als auf die spezifischen Relevanzen des Handlungsfeldes reagierende und bestimmte Verstehensanforderungen in rekurrenter Weise bearbeitende 'Problemlösungen', die in ihrer Struktur selbst wieder die Relevanzen in strukturell verdichteter Form zum Ausdruck bringen.

Diesem Ansatz liegt die theoretische Annahme zugrunde, dass die Art und Weise, in der Verstehen in empirisch manifester Weise zum Ausdruck gebracht wird, in permanenter Auseinandersetzung mit genau den Bedingungen erfolgt, unter denen es produziert wird. In diesem Verständnis sind Verstehensdokumentationen reflexiv an ihre Produktionsbedingungen gebunden und symbolisieren und reproduzieren diese kontinuierlich.

Im ersten Kapitel werden die grundlegenden situations- und organisationsstrukturellen Grundlagen des Filmsets als professionelles Handlungsfeld im Hinblick auf deren Implikationen für die Realisierung von Verstehensdokumentationen beschrieben. Die Aufgabe, die damit verbunden ist, ist eine zweifache:

Zunächst geht es darum – noch weitgehend unabhängig von dem theoretisch motivierten Erkenntnisinteresse an 'Verstehen' – das Handlungsfeld 'Filmset' in seinen konstitutiven Strukturen und Grundlagen zu beschreiben. Die zweite Aufgabe besteht dann darin, auf der Grundlage der präsentierten situations- und organisationsstrukturellen Beschreibung diejenigen Implikationen herauszuarbeiten, die für das spezifische Erkenntnisinteresse an Verstehensdokumentationen zentral sind.

Bevor ich jedoch mit der inhaltlichen Beschreibung des Filmsets als Arbeitsplatz beginnen kann, werde ich kurz das Korpus und die materiale Spezifik der empirischen Grundlage darstellen, in der die Interaktionsdokumente des Filmsets vorliegen (Kap. 2). Ziel dieser Kurzdarstellung ist es, die in der Materialität und Spezifik der Interaktionsdokumente selbst begründeten und von den konstitutiven organisations- und sozialstrukturellen Grundlagen und Besonderheiten des Handlungsfeldes 'Filmset' unabhängigen Implikationen für die Untersuchung von Verstehensdokumentationen zu reflektieren.

In einem nächsten Schritt werde ich dann – auf der Grundlage der bislang zum Filmset vorliegenden analytischen Einsichten und basierend auf meinem detaillierten ethnografischen Wissen über das Handlungsfeld – die zentralen situations- und organisationsstrukturellen Grundlagen des Handlungsfeldes 'Filmset' rekonstruieren. Ich gehe dabei so vor, dass ich mit einem weitgehend

deskriptiven Einstieg in die Feldbeschreibung starte (Kap. 3). Dabei versuche ich, die für uns² dominanten Eindrücke aus unseren Erstkontakten mit dem Filmset wiederzugeben.

Ausgehend von dieser Beschreibung werde ich dann in einer nunmehr kategorial-begrifflichen Version die situations- und organisationsstrukturellen Aspekte des Handlungsfeldes identifizieren. Dabei entsteht das Filmset als spezifischer Arbeitsplatz und als professionelles Handlungsfeld, dessen Organisation in allen Bereichen und für alle Anwesenden (mit Ausnahme der dokumentierenden Wissenschaftler) auf die kooperative Realisierung eines „joint project“ (Clark 1996, Linell 1998) ausgerichtet ist (Kap. 4).

Die Beschreibung der Situations- und Organisationsstrukturen des Filmsets zielt auf die Rekonstruktion eines Reliefs von Verstehensanforderungen, die die Setmitarbeiter – in unterschiedlicher Weise und abhängig von der jeweiligen Funktionsrolle, die sie am Set innehaben – als Bestandteil und Grundlage ihrer professionellen Kooperation bearbeiten müssen (Kap. 5).

Als zentraler Bestandteil des Beitrags werden dann zwei prototypische Verfahrenstypen der Verstehensdokumentation im Detail als multimodal konstituierte Bearbeitungen schauplatzspezifischer Verstehensanforderungen analysiert (Kap. 6).

Zum Abschluss werden dann noch einmal im Lichte der konstitutionsanalytischen Einsichten in die multimodale Komplexität der Verstehensdokumentationen allgemeine Verwendungsaspekte und strukturelle Implikationen der analysierten Verfahren diskutiert (Kap. 7).

Der Aufbau des Beitrags orientiert sich insgesamt daran, dem Leser die komplexen Strukturen des Filmsets und ihre Implikationen für die Praxis der schauplatzspezifischen Verstehensdokumentationen zum besseren Verständnis der anschließenden Verfahrensrekonstruktionen analysevorgängig möglichst nahe zu bringen. Der Beitrag ist nicht darauf ausgerichtet, den Leser möglichst detailliert am faktischen Gang der Ergebnisproduktion teilhaben zu lassen. Meines Erachtens ist es ein Missverständnis in konstitutionsanalytischen Zusammenhängen, die tatsächlich praktizierte Forschungsmethodologie auch zur Richtschnur der Ergebnispräsentation zu machen, indem man sie reproduziert. Für mich ist es kein Widerspruch, sich bei der Ergebnisproduktion ganz eng auf die konversationsanalytische Maxime zu verlassen, sich bei der gegenstandsbezogenen Theoretisierung und Konzeptentwick-

² Die Set-Aufzeichnungen sind in Kooperation mit Daniela Heidtmann entstanden.

lung von den Daten selbst leiten zu lassen, bei der Präsentation der dabei gewonnenen Ergebnisse jedoch einer primär auf die Verstehenssicherung abzielenden Dramaturgie zu folgen. Den Nachweis, dass die konversationsanalytische Forschungsmethodologie in angemessener Weise praktiziert worden ist, müssen in erster Linie die Fallanalysen und die auf deren Ergebnisgrundlage entwickelten Konzepte tragen, nicht aber die gesamte Struktur der Ergebnispräsentation.

2. Korpus und Implikationen der Datenspezifik

Die Aufnahmen, die meiner Untersuchung zugrunde liegen, stammen aus dem Hamburger Film Korpus, einer umfangreichen Sammlung von Videoaufzeichnungen. Das Korpus besteht zum einen aus Arbeitssitzungen (so genannte Pitching-Sitzungen), in denen Gruppen von Filmstudenten gemeinsam mit ihren Dozenten Filmideen entwickeln (siehe hierzu Heidtmann 2007; sowie Schmitt 2004, 2005; Heidtmann/Föh 2007).³ Zum anderen beinhaltet es Aufnahmen, die die Arbeit an unterschiedlichen Drehorten dreier Filmteams zeigt (so genannte Set-Aufnahmen; siehe Schmitt 2007c, Schmitt/Deppermann 2007 und 2010).

Die Set-Aufnahmen sind im Rahmen einer längeren Kooperation des IDS und der Universität Hamburg (Fachbereich Film) entstanden und umfassen insgesamt 40 Stunden Videoaufzeichnungen.⁴ Von IDS-Seite waren Daniela Heidtmann und ich an dieser Kooperation beteiligt. Im Laufe unserer Lehrtätigkeit im Zusammenhang mit der Ausbildung von Drehbuchautoren sowie unserer Funktion als Kommunikationsberater im Bereich Pitching entwickelte sich zu den Filmstudenten eine Vertrauensbeziehung, die die zentrale Voraussetzung für die Möglichkeit der Set-Aufnahmen war. Daniela Heidtmann und ich haben im Januar und Februar 2004 die Arbeit von drei verschiedenen Filmcrews an jeweils zwei ganzen Tagen begleitet und aufgezeichnet. Von jeder Crew haben wir sowohl einen Außen- und Innendreh dokumentiert.

Soweit es die konkreten Aufnahmebedingungen zuließen, haben wir das Set-Geschehen mit zwei Videokameras aufgezeichnet: Die erste Kamera konzentrierte sich auf die Arbeit des Regisseurs und folgte diesem in seinen Bewegungen, wobei die Kameraeinstellung zwischen moderatem und teilweise

³ Dieses Korpus umfasst 53 Stunden; es wurde von Heidtmann (2009) systematisch ausgewertet.

⁴ Die Kooperation mit dem Filmstudium Hamburg ist aus anwendungsbezogener Perspektive dokumentiert in Schmitt/Heidtmann (2003).

starkem Zoom variiert. Hierdurch wird es möglich, auch Mimik und Blickorganisation analytisch zu verfolgen, was bei sonstigen authentischen Aufnahmen im Feld oftmals schwierig ist. Je näher aber die Kamera beim Regisseur ist, desto größer ist der Verlust an Informationen über seine Umgebung und seine Bewegungen auf dem Set.⁵ Um dies wieder auszugleichen, konzentrierte sich die zweite Kamera auf das Gesamtgeschehen im Umfeld des Regisseurs. In der Synchronisierung beider Aufnahmen gewinnt man einen Überblick über beides: die Arbeit des Regisseurs und seine unmittelbare und weitere Umgebung.

Als wir am ersten Tag zum ersten Set kamen, waren wir vor allem beeindruckt von der Vielzahl der Personen, die hier zusammenarbeiteten. Diese Kooperation vieler Setmitarbeiter auf teilweise engstem Raum (vor allem bei den Innendrehn) war für uns zunächst unüberschaubar und unstrukturiert. Dieser erste Eindruck am Filmset führte zunächst zu einer räumlichen Desorientierung, da wir nicht wussten, wo wir uns überhaupt aufhalten konnten/durften, um den Arbeitsablauf nicht zu stören. Darüber hinaus stellte sich bei uns eine weitgehende Unsicherheit hinsichtlich der relevanten übergeordneten Vorgänge ein. Als wir die erste Aufzeichnung auf dem ersten Set machten, mussten wir uns selbst erst einmal an das scheinbare Durcheinander all dieser Personen, deren Funktion für das Ganze uns zunächst nicht bekannt war, gewöhnen. Gewöhnen mussten wir uns auch daran, dass man uns – weil wir aufgrund unserer Schauplatzkenntnis unweigerlich häufiger im Weg standen – deutlich zu verstehen gab, dass wir die Arbeit stören. Es dauerte eine ganze Weile, bis wir die Strukturen und die Systematik der Kooperation, die allen Setmitarbeitern fraglos klar war und die sie zielsicher ihren Weg über das Set finden ließ, für uns selbst entdeckt hatten.

Das Filmset zeichnet sich – im Vergleich zu anderen Situationen, die ich bereits dokumentiert habe – neben der großen Anzahl der Mitarbeiter weiterhin dadurch aus, dass alle Personen permanent in Bewegung waren: Es gab regelmäßige Umbauten, die zu Platzwechseln und den damit verbundenen logistischen Anforderungen und Umzugs-Aktivitäten führten. Diese grundsätzliche Dynamik der Kooperation und deren räumlich-territoriale Implikationen machten die Videoaufnahmen für uns zu einem Abenteuer und zeigten uns –

⁵ Das Konzept „Fokuspersion“ (Schmitt/Deppermann 2007) trägt dem Faktum Rechnung, dass Regisseure/-innen am Set nicht nur durch ihre Funktionsrolle, sondern auch durch den spezifischen Einsatz des Dokumentationsmediums Video zur zentralen Person (gemacht) werden; vgl. auch Schmitt/Deppermann (2010).

relativ unmissverständlich – dass wir Fremdkörper am Set waren, die regelmäßig im Weg standen („Wer auf den Kabeln steht, ist doof!“) und die immer gerade dort ihre Kameras platzieren wollten, wo es mit Sicherheit nicht ging, weil wir sonst Teil der Aufnahme geworden wären, deren Entstehen und Durchführung wir aufnehmen wollten.

Grundsätzlich konnten wir den Platz für unsere Aufnahmen nur in Abstimmung mit dem Kameramann einnehmen und oftmals kam bei dieser Abstimmung eine eher ungünstige Position für unsere Kameras heraus. Nicht nur aus diesen Gründen, sondern auch um eine maximale Vergleichbarkeit unserer Aufnahmen zu gewährleisten, haben wir hinsichtlich des Kameraeinsatzes folgende Entscheidungen getroffen:

Aufgrund der räumlichen und personellen Komplexität des Schauplatzes sowie der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Aktivitäten war es nicht möglich, auch nur im Ansatz das Gesamtgeschehen zu dokumentieren. Als Lösung dieses Problems haben wir uns auf die Regisseure als die zentralen Fokuspersonen des Sets konzentriert und deren Aktivitäten mit beiden Kameras verfolgt. Diese Entscheidung produzierte eine Ausschnittbildung, die sich an den Relevanzstrukturen des Schauplatzes selbst orientiert. Wir haben mit unserer Konzentration auf die Arbeit dieser Funktionsrolle in datenkonstitutiver Hinsicht Relevanzstrukturen des Handlungsfeldes selbst reproduziert und verstärkt:

Der Regisseur ist nicht nur auf dem Set die zentrale Fokuspersion, sondern wird – in gleich zweierlei Hinsicht – auch durch die Datenkonstitution hierzu gemacht. Der Regisseur steht also nicht nur im Fokus der Setmitarbeiter, sondern wird durch die Kamera ebenfalls für den Analytiker in den Fokus gerückt. Zum anderen rückt der Regisseur auch akustisch in den Fokus, da er mit einem Funkmikrofon verkabelt ist und der Analytiker somit mit den Ohren des Regisseurs hört, was auf dem Set passiert. Dies führt zuweilen zu Verfremdungen der Seh- und Hörerwartung, die wir aufgrund traditioneller Interaktionsdokumente ausgebildet haben: Wir sind nämlich auch dann akustisch ganz nah an dem Geschehen dran, wenn wir den Regisseur nur aus der Ferne oder aber zeitweise überhaupt nicht sehen können.

Die strukturelle, durch die Datenkonstitution produzierte Ausschnitthaftigkeit und die damit verbundene Fokussierung auf den Regisseur und seine Umgebung produziert letztlich einen Typus von Interaktionsdokument, der sich dadurch auszeichnet, dass nicht mehr der Gesamtzusammenhang, son-

dem ein personenzentrierter Ausschnitt des Gesamtzusammenhangs Grundlage unserer Analysen wird. Diese strukturelle Implikation der Materialspezifik muss hinsichtlich ihrer methodologischen Folgen und seinen konzeptuellen Konsequenzen systematisch reflektiert werden. Die strukturelle Ausschnittshaftigkeit ist ein wesentlicher Unterschied zu den Pitching-Aufnahmen (Heidtmann 2009), die ebenfalls als Videoaufzeichnungen vorliegen. Die Pitching-Aufnahmen zeigen immer alle Interaktionsbeteiligten und erfassen somit den relevanten Gesamtzusammenhang. Beiden Korpora ist hingegen gemeinsam, dass aufgrund ihrer audiovisuellen Datenqualität die systematische Rekonstruktion von Verstehensdokumentationen als multimodal produzierte Phänomene möglich wird.

Bei den Set-Aufnahmen kann das gesamte Ausdrucks- und Verhaltensspektrum als Ressource für Verstehensdokumentationen analytisch genutzt werden. Dies führt zu einem differenzierten Bild hinsichtlich der empirischen Varianz von Verstehensdokumentationen und ermöglicht so einen umfassenden Einblick in die verstehensbezogenen Relevanzen des Handlungsfeldes und deren Bearbeitung in Form von Verstehensdokumentationen durch die Interaktionsbeteiligten. Die videobasierte Analyse von Verstehensdokumentationen führt darüber hinaus dazu, nach der spezifischen Funktionalität einzelner modaler Realisierungsformen von Verstehensdokumentationen zu fragen. Vor allem in Kapitel 3 wird dieser Aspekt bei der Realisierung von Verstehensdokumentationen gerade für dieses spezifische Handlungsfeld deutlich werden.

3. Situations- und organisationsstrukturelle Aspekte des Filmsets

Nach dieser kurzen Korpusbeschreibung und der Darstellung der materialen Spezifik der Set-Aufnahmen und den damit zusammenhängenden Implikationen für eine auf Verstehensdokumentationen abzielende Gegenstandskonstitution wende ich mich nun der Beschreibung der wichtigen situations- und organisationsstrukturellen Grundlagen des Filmsets zu.

Ich werde diese zunächst an allgemeinen Situationsaspekten orientieren, die noch weitgehend formal und ohne spezifische Kenntnisse des Schauplatzes beschrieben werden können. Die Differenzierung situations- und organisationsstruktureller Aspekte erlaubt den systematischen Vergleich mit den anderen Handlungsfeldern gerade im Hinblick auf diese formal-strukturellen Dimensionen. Dies lässt die Frage nach dem Zusammenhang von Verste-

hensanforderungen und Verstehensdokumentationen zu, die sich beispielsweise bereits aufgrund allgemeiner Situationsmerkmale zwangsläufig ergeben. Ausgehend von dieser formalen Beschreibungsebene werde ich mich dann den zentralen organisationsstrukturellen Aspekten zuwenden, die auf den situationsstrukturellen aufsitzen. Dabei werde ich das Filmset als spezifisch strukturierten professionellen Kooperationszusammenhang fassen.

3.1 ‘Multi Party Interaction’

Wie die einleitende Beschreibung des Sets bereits deutlich gemacht hat, handelt es sich bei dem Handlungsfeld um „multi party interaction“, bei der eine Vielzahl von Personen miteinander interagiert. An der Interaktion auf dem Set nehmen mit allen Mitarbeitern, deren Zahl zwischen 25 und 30 variiert, jedoch wesentlich mehr als beispielsweise die sechs Personen der Pitchings oder die Teilnehmer der primären Interaktionsdyaden der anderen beiden Handlungsfelder teil.



Abb. 1-4: „Bevölkerungsdichte“ auf engstem Raum

Die Anzahl der an der Interaktion beteiligten Personen hat weitgehende Implikationen für die Rekonstruktion von Verstehensdokumentationen; es stellen sich – für die Beteiligten und für den Analytiker – Fragen, die in dyadischen Zusammenhängen nicht auftauchen. Hierzu gehört beispielsweise der Aspekt der Adressierung: Für wen der Anwesenden wird Verstehen dokumentiert? Auf welches vorgängige Verhalten welches Anwesenden ist das Verstehen bezogen? Bei dyadischen Konstellationen stellen sich diese Fragen entweder überhaupt nicht oder sie sind aufgrund der Übersichtlichkeit der interaktiven und situativen Struktur einfach zu beantworten.⁶

3.2 Komplexität der Situations- und Interaktionsstruktur

Die Interaktion am Filmset wird durch hochkomplexe situative und interaktive Strukturen geprägt, für die eine permanente personale und interaktionsstrukturelle Dynamik und ein Rhythmus ständig wechselnder Anforderungen in unterschiedlicher personaler Konstellation charakteristisch ist. Dies unterscheidet die Set-Aufnahmen von solchen Aufnahmen, für die eine weitgehende Konstanz der Situations- und Interaktionsstrukturen konstitutiv ist.

3.3 Relevanz der Territorialität/Räumlichkeit

Ein weiterer struktureller Aspekt der Interaktion am Set ist ihre räumlich-territoriale Grundlage. Es handelt sich im unmittelbaren Wortsinn um einen Schauplatz, d.h. um einen Interaktionsrahmen, der nicht unabhängig von seinen räumlichen Ausmaßen, seiner Begrenzung, seiner innerräumlichen Beschaffenheit und der damit gegebenen dinglichen Ausstattung existiert. Die konkrete Räumlichkeit ist ein wesentlicher Teil der komplexen Situationsstruktur. Das Set ist in dieser Hinsicht der gemeinsame Bewegungsraum der Setmitarbeiter, die im Laufe eines Arbeitstages kontinuierlich zwischen verschiedenen Orten dieses Raumes pendeln und ihren konkreten Arbeitsplatz in Abhängigkeit von den für die Filmproduktion ausgesuchten Plätzen wechseln. Mit diesen Wechseln sind die Auflösung und Neuetaблиerung von Interaktionsräumen verbunden, von denen in der Regel immer mehrere gleichzeitig und teilweise völlig unabhängig voneinander existieren.

⁶ Goffman (1981) hat als einer der ersten am Beispiel der Basiskategorien 'Sprecher' und 'Hörer' auf die unreflektierten Beschränkungen dyadischer Interaktionskonzepte hingewiesen und einen ersten Vorschlag zur Ausarbeitung eines ausdifferenzierten 'participation framework' formuliert; dieser Vorschlag wurde von Levinson (1988) aufgegriffen und weiter ausdifferenziert.



Abb. 5: Koexistente Interaktionsräume (v.l.n.r.: a) Beleuchter beim Aufbau, b) Kamerateam beim Kamerawagen, c) Kameramann und Regisseur bei der Besprechung der nächsten Aufnahme)

Diese gleichzeitige Koexistenz mehrerer teilautonomer Interaktionsräume ist auf dem Filmset nur möglich, weil das Set eine komplexe Territorialität und räumliche Ausdehnung und Struktur aufweist, die von den Mitarbeitern in unterschiedlicher Weise genutzt werden können. Die einzelnen Interaktionsräume mit ihren Beteiligten existieren in der Regel zudem nicht als territorial oder visuell abgegrenzte Gebilde mit gegenseitiger räumlicher Abschirmung. Zum einen führt das dazu, dass die Grenzen und die Zugänglichkeiten von Interaktionsräumen interaktiv dargestellt und verdeutlicht werden müssen. Dies hat zum andern die Implikation, dass die Mitarbeiter der einzelnen Interaktionsräume immer auf der Grundlage des Prinzips wechselseitiger Wahrnehmungswahrnehmung (Hausendorf 2001) agieren.

3.4 Dynamische Präsenzformen

Mit der Bedeutung der räumlich-territorialen Grundlage des Filmsets und der großen Anzahl von Mitarbeitern hängt eine grundsätzlich dynamische Präsenzform zusammen. Mit dem Begriff 'Präsenzform' wird auf typische körperliche Existenzformen in der Interaktion verwiesen. Während die dominante Präsenzform in der Migrationsberatung (siehe Reitemeier i.d.Bd.) mit wenigen zeitlich begrenzten Ausnahmen das Sitzen um einen Tisch herum bzw. vor und hinter einem Schreibtisch ist, gibt es auf dem Filmset eine Vielzahl von Präsenzformen: sitzen, stehen, knien, gehen, laufen, rennen, klettern, kauern. Wenn man davon ausgeht, dass Verstehensdokumentationen als Bearbeitung von Verstehensanforderungen auch verkörpert werden können und dass die Art und Weise der körperlichen Präsenzform hierbei eine Rolle spie-

len kann, dann stellen diese unterschiedlichen Präsenzformen auch Ressourcen der Verstehensdokumentation dar. Auch sie können somit im Hinblick auf diese spezifische Implikativität analysiert werden.

3.5 Interaktionsräumliche Dynamik

Im Gegensatz zu anderen Handlungsfeldern zeichnet sich das Filmset durch eine grundsätzliche interaktionsräumliche Dynamik aus. Bei vielen anderen Situationen bleiben die interaktionsräumlichen Strukturen, sind sie erst einmal für den sozialen Zweck der Situation etabliert, für die Dauer der Interaktion stabil. So bleiben Teilnehmer von Meetings in der Regel für die Dauer des Treffens auf ihren Plätzen um den Tisch herum sitzen. Die Koexistenz mehrerer Interaktionsräume wurde bereits als ein Aspekt der interaktionsräumlichen Dynamik beschrieben. Die Teilnehmer dieser gleichzeitig existierenden Interaktionsräume verständigen sich nur zu bestimmten Anlässen darauf, dass ein einziger Interaktionsraum (an dem dann aber nicht alle Setmitarbeiter teilnehmen) alle anderen dominiert. Dies ist beispielsweise bei einer Probe oder einer Aufnahme der Fall. Eine tatsächliche Einheit des Filmsets gibt es letztlich nur als Abstraktion, die jedoch von keinem der Teilnehmer wirklich erfahren werden kann. Der Einzelne agiert vielmehr in den von ihm mit anderen Mitarbeitern konstituierten teilfunktionalen und hinsichtlich ihrer territorialen Spezifik sich permanent verändernden Interaktionsräumen.

3.6 Interaktion als Arbeit

Das Filmset ist ein kollektiver Arbeitsplatz. Bis auf wenige Ausnahmen (Praktikanten und freiwillige Helfer) arbeiten am Set nur Inhaber professioneller Funktionsrollen zusammen. Das Handlungsfeld zeichnet sich durch eine Kooperationsstruktur aus, an der sich alle Mitarbeiter orientieren und zu deren Realisierung und Aufrechterhaltung alle relativ zu ihrem spezifischen Beteiligungsstatus beitragen. Die Interaktion am Filmset wird von allen als Arbeit mit dem Ziel der Herstellung eines gemeinsamen Produktes verstanden. Die gesamte Interaktion ist in ihrer kooperativen Struktur und ihren arbeitsteiligen Grundlagen einzig und allein auf dieses Produkt ausgerichtet. Das Verhältnis von Arbeit und Kommunikation ist so zu charakterisieren, dass für die Arbeit zwar Kommunikation notwendig ist, dass die Beteiligten am Set jedoch nicht zusammenkommen, um zu kommunizieren (um damit etwa ein Problem in Begriffen sozialer oder körperlicher Bedürftigkeit zu lösen oder zumindest zu bearbeiten). Kommunikation ist eine grundlegende Voraussetzung für die gemeinsame Arbeit, stellt jedoch selbst nicht den zentralen Zweck dar.

3.7 Kollektive Orientierung auf ein übergeordnetes ‘joint project’

Mit der Definition der Interaktion am Set als Arbeit und dem Set als Arbeitsplatz hängt ein weiteres strukturelles Charakteristikum zusammen: Die Interaktion am Filmset wird geprägt durch eine fraglose kollektive Orientierung an einem gemeinsamen übergeordneten Ziel. Es geht um die Produktion von Aufnahmen einzelner Szenen und Einstellungen für die spätere Zusammensetzung im Schneiderraum. Alle Beteiligten orientieren sich an diesem Ziel in funktionsrollenspezifischer Weise. Bereits die körperliche Präsenz am Filmset gilt als Ausdruck dieser gemeinsamen Orientierung und steht zu keinem Zeitpunkt in Frage oder ist Gegenstand von Aushandlungsaktivitäten. Alle orientieren sich bei der Organisation ihrer eigenen Beiträge an den Relevanzen des ‘joint project’; die Sinnhaftigkeit des eigenen Handelns (des eigenen Beitrags) existiert überhaupt nur im Rahmen der übergeordneten Relevanzen des ‘joint project’. Fragt man nach dem sozialen Zweck der Interaktion am Filmset, so ist festzuhalten, dass dieser mit der Produktion von Filmszenen und Einstellungen als Zwischenergebnis für den endgültigen Schnitt in nichtsprachlichen Objektivationen besteht.

Das Set ist ein grundlegend produktorientiertes Handlungsfeld, bei dem die produktorientierte Progression der metadiskursiven Thematisierung bzw. Absicherung von Verstehen erkennbar übergeordnet ist.⁷ Abweichungen von dieser Orientierung haben entweder ihren systematischen Platz – wie beispielsweise bei konzeptbezogenen Vermittlungsbemühungen der Regisseurin (Kap. 5.2) – oder sie sind – beispielsweise im Zusammenhang mit der Bearbeitung ablaufbezogener Verstehensanforderungen (Kap. 5.1) – Indikatoren für latente Problemlagen und besonders knifflige Situationen.

3.8 Einsatz von Gegenständen und technischen Geräten

Die Realisierung des sozialen Zwecks der Situation, d.h. die Arbeit an einem übergeordneten, allen bekannten ‘joint project’ lässt sich nur durch den Einsatz spezieller Gerätschaften und technischer Ausstattung erreichen. Dabei ist die Kamera, die selbst wieder aus Wagen, Sitz, Schienen, Kabel, Bühne, diversen Koffern für unterschiedliche Wagenaufsätze, Optik, Kameravorsätzen etc. besteht (Abb. 6), nur das auffälligste Gerät. Das Set ist angefüllt mit

⁷ Heritage (2007) spricht in Anlehnung an Schegloff (1979, 2006) im Zusammenhang mit der Referenz auf Personen von der Präferenz für Progressivität gegenüber Intersubjektivität. Am Set gilt die Präferenz für Handlungsprogression gegenüber der Absicherung von Intersubjektivität nicht nur für spezielle interaktive Anforderungen, sondern stellt eine grundlegende Orientierung bei der Organisation der gesamten Kooperation dar.

Werkzeugkoffern, Stativen, Lampen, Ständern für Blenden, der Ausrüstung der Requisite, der Maske, der Ausrüstung der Tontechniker usw. Man kann diesen Sachverhalt auch so beschreiben, dass die Kommunikation letztlich nur eine wichtige Voraussetzung für den richtigen Einsatz und das koordinierte Zusammenspiel dieser Gerätschaften darstellt, mit denen die Filmszenen für den späteren Schnitt produziert werden. Diese Geräte (wie beispielsweise die Kamera oder der Videomonitor, an dem bereits gedrehte Szenen angeschaut werden können) werden nicht



Abb. 6: Kamerawagen

nur von bestimmten Mitarbeitern eingesetzt, sondern strukturieren selbst als 'signifikante Objekte' in gewisser Weise Interaktionsräume. Sie produzieren für die Setmitarbeiter bestimmte Verstehensanforderungen, die beispielsweise mit deren prototypischem Einsatz und den damit assoziierten sozial-interaktiven Implikationen verbunden sind (siehe Schmitt/Deppermann 2007).



Abb. 7-9: Geräte und signifikante Objekte

Nach dieser Beschreibung der eher beobachtungsnahen und formalen interaktionsstrukturellen Grundlagen des Filmsets wende ich mich nun der Beschreibung der organisationsstrukturellen Aspekte des Handlungsfeldes zu.

4. Organisationsstrukturen des Filmsets

Die organisationsstrukturellen Aspekte des Filmsets verweisen wesentlich stärker auf relevante Orientierungen der Setmitarbeiter. Sie verdeutlichen ihre Sicht auf die soziale Qualität des Filmsets als Arbeitsplatz und die ausdifferenzierte und arbeitsteilig organisierte Form der Kooperation. Organisationsstrukturelle Aspekte zeichnen sich durch folgende Eigenschaften aus:

- a) Die Organisationsstruktur ist eine interaktionsvorgängige und durch die Interaktion am Set nicht modifizierbare Vorgabe und Grundlage der Kooperation,
- b) alle Setmitarbeiter kennen die wesentlichen Aspekte dieser Organisationsstruktur,
- c) alle Mitarbeiter orientieren sich an ihr und akzeptieren sie als eine zentrale Voraussetzung und Absicherung ihrer eigenen Arbeit am Set und
- d) alle Mitarbeiter unterstellen sich wechselseitig diese Orientierung an der Organisationsstruktur als wesentliche Grundlage der gemeinsamen Arbeit.

Allgemein formuliert haben die organisationsstrukturellen Voraussetzungen am Filmset die primäre Funktion, die Herstellung der Aufnahmen für den späteren Schnitt im Studio, die die Koordination und Kooperation vieler Mitarbeiter auf teilweise engstem Raum erfordert, durch eine ausdifferenzierte Form der Arbeitsteilung sowie der Hierarchisierung unterschiedlicher Funktionsrollen mit spezifischen Zuständigkeiten zu gewährleisten.

Eine solche Organisationsform kann jedoch nur dann funktionieren, wenn diejenigen, die eine Funktionsrolle ausfüllen oder als Mitarbeiter eines Funktionsteams (beispielsweise „Kamera“) fungieren, im Sinne der Gesamtstruktur sozialisiert sind und im Rahmen dieser Sozialisation auch das notwendige organisationsstrukturelle Wissen erworben haben. Dies beinhaltet ganz wesentlich eine genaue Vorstellung hinsichtlich der Anforderungen, Zuständigkeiten, Pflichten und Rechte, die mit der eigenen Funktionsrolle verbunden sind, und eine genaue Kenntnis der hierarchischen Position, die damit im Sinne von Anordnungsrechten und Ausführungspflichten gegenüber anderen Mitarbeitern verbunden sind.

Zu den relevanten organisationsstrukturellen Voraussetzungen und Grundlagen zählen vor allem die Dichte unterschiedlicher Funktionsrollen mit genau definierten Zuständigkeiten und hierarchischen Implikationen (Kap. 4.1) und das damit zusammenhängende hohe Maß an Arbeitsteilung (Kap. 4.2). Als interaktive Anforderung begegnen den Set-Mitarbeitern vor allem die an spezifische Funktionsrollen gebundene Perspektivität der Wahrnehmung (Kap. 4.3) und die temporäre Koexistenz verschiedener Arbeitszusammenhänge und Interaktionsräume (Kap. 4.4). Es existiert die Notwendigkeit, die eigene Arbeit kontinuierlich mit anderen Arbeitszusammenhängen koordi-

nieren zu müssen (Kap. 4.5). Diese Aspekte sollen am Ende des Kapitels zusammenfassend auf ihre spezifischen Implikationen für die Organisation der Verstehensprozesse am Set reflektiert werden (Kap. 4.6).

4.1 Funktionsrollen und Hierarchie

Das Filmset ist eine hochkomplexe arbeitsteilige Struktur, die sich in mehrfacher Hinsicht von anderen Kooperationsformen (wie beispielsweise Workshops und Meetings⁸) unterscheidet. Im Vergleich mit dem Filmset stellen Workshops und Meetings überschaubare Kooperationsformen dar. Diese sind zwar ebenfalls arbeitsteilig und produktorientiert strukturiert, sie sind jedoch eher sequenziell organisiert. In der Regel ist nur ein sehr kleiner Teil der für den Gesamtzusammenhang konstitutiven Funktionsrollen lokal anwesend. Im Gegensatz hierzu ist am Set eine Vielzahl der Funktionsrollen unmittelbar vor Ort, die für die Realisierung der gemeinsamen Zielorientierung notwendig sind. Man hat es beim Set mit einer extremen Verdichtung unterschiedlicher Funktionsrollen und einer noch größeren Anzahl Mitarbeitern zu tun, die diese Funktionsrollen ausüben. Beim Anblick mancher Videoausschnitte drängt sich dem Betrachter das Bild eines Ameisenhaufens auf: Zunächst scheinen alle irgendwie chaotisch durcheinander zu laufen, beim genaueren Hinschauen jedoch werden die Laufwege als – relativ zu den jeweils spezifischen Aufgaben – direkte und zielführende deutlich. Dazu muss man aber etwas Einblick in die Vielfalt der Funktionsrollen und deren Zuständigkeiten und Aufgaben haben. Ohne ethnografische Informationen, die dieses Wissen zur Verfügung stellen, lassen sich bestimmte Verhaltensweisen in ihrer faktischen sozialen Bedeutung allein auf der Grundlage der sequenzanalytisch produzierten Kontextinformationen nicht mehr rekonstruieren.

Aus Sicht der Konversationsanalyse lassen sich relevante Kontextaspekte auf Grundlage der Aufzeigepraktiken der Beteiligten rekonstruieren, mit denen sie sich wechselseitig die Relevanz des Kontextes verdeutlichen und auf diese Verdeutlichungen reagieren (Schegloff 1991, 1992, 1997; Watson/Seiler (Hg.) 1992). So lange man sich in alltagsweltlichen Erfahrungsbereichen bewegt, stellt das methodisch kein wirkliches Problem dar. In sozialen Situationen und Milieus – wie beispielsweise dem Filmset – in denen uns ein solches Wissen fehlt, kann jedoch ein ernsthaftes analytisches Problem entstehen.

⁸ Vgl. etwa Atkinson/Cuff/Lee (1978), Schmitt (2001) und Schmitt/Heidtmann (2003, 2005), Schmitt (2006b) und Deppermann/Mondada/Schmitt (2009).

Um in solchen Situationen das „problem of relevance“ (Schegloff 1991, 1997) angemessen behandeln zu können, sind wir auf ethnografische Informationen angewiesen. Nur darüber können wir lernen, wie die Beteiligten sich die für die situativen Bedingungen wichtigen Relevanzen wechselseitig aufzeigen.⁹

An der Spitze der hierarchisch strukturierten Funktionsrollen steht die *Regisseurin*.¹⁰ Die Regisseurin besitzt die alleinige Zuständigkeit der Entscheidung, wann von den Proben zur tatsächlichen Aufnahme übergegangen werden kann. Von ihrer Entscheidung ist also letztlich abhängig, wann sich die verschiedenen koexistierenden Interaktionsräume und Arbeitszusammenhänge zu einem einzigen Zusammenhang verdichten, um die Probe bzw. Aufnahme zu ermöglichen. Alle anderen Funktionsrolleninhaber sind in ihren Handlungen unmittelbar von den künstlerischen Entscheidungen der Regisseurin abhängig. Bei einem Dreh gibt sie die räumlichen Arrangements vor, entscheidet, wie die Kamera eingesetzt werden soll und wie viele Proben gemacht werden. All diese Entscheidungen greifen unmittelbar und direkt in die Arbeitsorganisation der anderen Setmitarbeiter ein. Diese müssen, um ihre eigene Arbeit organisieren zu können, immer ein Auge auf die Regisseurin haben.

Eine Vielzahl weiterer Funktionsrollen ist der Regisseurin unmittelbar zugeordnet und arbeitet in unmittelbarer Abhängigkeit von ihr. Hier ist zunächst einmal die *Regieassistentin* zu nennen, die der Regisseurin unmittelbar assoziiert und daher häufig auch in ihrer unmittelbaren Nähe zu finden ist. Gleiches gilt auch für das *Continuity Girl*. Auch sie geht zumeist in unmittelbarer Nähe der Regisseurin ihrer Arbeit nach und stellt sich so kontinuierlich zur Verfügung. Sie achtet darauf, dass in den gedrehten Szenen die Requisiten immer am richtigen Platz stehen und sie notiert und verwaltet die aus den mehrfach gedrehten Szenen für die Entwicklung ausgewählten *Takes*.

Der *Aufnahmeleiter* und sein Assistent sind für die gesamte Organisation des Sets im Kernbereich und in der Peripherie (beispielsweise bei Außendrehen) verantwortlich. Sie teilen den Fahrdienst für die Schauspieler und die Crew ein, organisieren das Mittagessen, setzen bei Außendrehen die *Blocker* ein, die verhindern, dass interessierte Passanten durchs Bild laufen, und sie organisieren wichtige Arbeitsvorgänge wie beispielsweise Proben oder Aufnahmen.

⁹ Zur Bedeutung ethnografischer Informationen für konversationsanalytische Untersuchungen siehe weiterhin Maynard (1989), Cicourel (1992), die Diskussion zwischen Billig (1999a, b) und Schegloff (1999a, b) und Deppermann (2000).

¹⁰ Ich benutze im Kontext der allgemeinen Beschreibung „Regisseurin“ neben „Regisseur“ abwechselnd als generische Bezeichnung für die Funktionsrolle. Im Kontext der Fallanalysen verwende ich hingegen jeweils die geschlechtsspezifischen Begriffe.

Der *Kameramann* bzw. (hier) die *Kamerafrau* „herrscht“ mit seinen/ihren Assistenten (meistens drei an der Zahl) zwar über ein eigenes kleines Reich, das sich um den Kamerawagen und das dazu gehörende Equipment von Filmrollen, Objektiven und Stativen etc. erstreckt. Letztlich ist aber auch er/sie von den Anweisungen des Regisseurs abhängig und kann seiner/ihrer Arbeit nur in Zusammenarbeit und Abstimmung mit ihm nachkommen.

Nicht vergessen werden dürfen natürlich die *Schauspieler*, die einen Großteil ihrer Zeit am Set auf ihren Einsatz warten. Auch sie sind – wenn sie nicht gerade von der Maskenbildnerin für eine Szene geschminkt werden – auf den Regisseur orientiert. Mit ihm zusammen besprechen sie einzelne Szenen, spielen einzelne Stellen ansatzweise durch, probieren längere Ausschnitte, proben Szenen und spielen dann ihre jeweilige Rolle für die Aufnahme.

Das sind die mehr oder weniger unmittelbar um die Regisseurin gruppierten Set-Mitarbeiter, die in ihrer Arbeit in den auf die Regisseurin fokussierten Videoaufzeichnungen in der Regel sichtbar sind. Daneben gibt es noch eine Vielzahl Mitarbeiter(innen), die mehr im Hintergrund bleiben und in den Aufnahmen nur selten sichtbar werden. Hierzu gehört die *Requisite*, die mit ihren Mitarbeitern für die Ausgestaltung der Szenen mit Möbeln, Bildern etc. verantwortlich ist. Weiterhin zählt dazu die *Beleuchtung*, deren Mitarbeiter für das richtige Licht sorgen, und die vor allem bei der Vorbereitung und bei Drehpausen bei Umbauten aktiv sind. Der *Toningenieur* und sein Assistent, der seinen Mikrofongalgen von oben oder der Seite in die zu drehende Szene hält, runden das Gesamtbild ab.

4.2 Arbeitsteilung mit genau definierten Zuständigkeiten

Die beschriebenen Funktionsrollen am Set sind verortet in einer allen Beteiligten bekannten hierarchischen Struktur, die sehr genau die jeweiligen Zuständigkeiten der Mitarbeiter und Aufgaben regelt. Niemand am Set stellt diese Hierarchie in Frage, alle verhalten sich erkennbar auf der Grundlage einer allgemeinen Hierarchieorientierung. Bei genauerem Hinsehen kommt die interaktive Konstitution von Hierarchie¹¹ am Set vor allem bei rekurrenten, quasi ritualisierten Abläufen zum Ausdruck: Ein solcher Ablauf betrifft die Kooperation von Regisseur, Aufnahmeleiter und Aufnahmeassistent. Der Regisseur spricht in normaler Unterhaltungslautstärke mit dem Aufnahmeleiter; dieser wiederholt – nunmehr jedoch mit hörbar größerer Lautstärke – die

¹¹ Zu Grundgedanken eines verbal definierten Modells interaktiver Hierarchiekonstitution siehe Schmitt (2002) und Schmitt/Heidtmann (2002).

Anweisung für die weitere Set-Öffentlichkeit. Nach dem Aufnahmeleiter kommuniziert sein Assistent die gleiche Anweisung noch einmal in die Peripherie des Schauplatzes, damit sichergestellt ist, dass tatsächlich auch alle informiert sind und ihr eigenes Verhalten relativ zu diesen Informationen ausrichten können.¹²

Im Normalfall findet also keine direkte Kommunikation der Regisseurin mit allen am Set anwesenden Personen statt. Sie hat dafür ihr Sprachrohr. Die Regisseurin ist von organisatorischen Aufgaben gänzlich entlastet und kann sich um die künstlerischen Belange kümmern, d.h. sich auf die Arbeit mit den Schauspielern und der Kooperation mit der Kamerafrau konzentrieren.

4.3 Funktionsrollenspezifische Perspektivität: ‘Schneiden’

Ein interessanter Aspekt der genau geregelten Zuständigkeit unterschiedlicher Funktionsrollen, der gleichzeitig noch einmal die herausgehobene Stellung der Regisseurin im organisationsstrukturellen Gefüge verdeutlicht, ist eine spezifische Perspektive dieser Funktionsrolleninhaber(innen) auf das kooperative Geschehen auf dem Filmset. Die Regisseurin ist die einzige Person, die später – wenn sich der Kooperationszusammenhang ‘Filmset’ schon lange aufgelöst hat – die am Set gemeinsam produzierten Aufnahmen im Schneiderraum zu einem fertigen Film zusammenfügt. Sie ist somit die einzige im aktuellen Kooperationszusammenhang, für die noch kein tatsächliches Endprodukt entsteht, sondern gewissermaßen nur ein Zwischenprodukt. Die Orientierung auf das eigentliche Endprodukt (der geschnittene Film) ist jedoch nicht nur ein relevanter Aspekt der Organisationsstruktur des Sets, sondern hat für die unmittelbare Kooperation der Regisseurin beispielsweise mit der Kamerafrau eine zentrale Bedeutung. Diese Orientierung auf das tatsächliche Endprodukt ist Ausdruck einer funktionsrollenspezifischen Perspektivität der Wahrnehmung und Partizipation an der Kooperation, die mit der situativen Endergebnisorientierung der Kamerafrau kontrastiert.

Dieser kurze Überblick über die unterschiedliche Art und Weise, in der ein späterer Produktionsschritt für die Wahrnehmung eines aktuellen Arbeitszusammenhangs relevant gemacht wird, zeigt, dass ‘Schneiden’ nicht nur ein projizierter späterer Arbeitsschritt ist, sondern in der aktuellen Kooperation die Qualität einer funktionsrollenspezifischen Wahrnehmung besitzt, die – wie sich noch zeigen wird – bereits die aktuelle Konzeptvermittlung struktu-

¹² Eine solche Struktur und die darin implizierten hierarchie-strukturellen Aspekte des Arbeitsplatzes zeigt die Analyse von Beispiel 1.

riert. Es ist interessant zu sehen, dass ‘accounts’¹³ für die aktuelle Relevanz des ‘Schneidens’ eine klare sequenzielle Spezifik aufweisen: Sie stehen nie am Anfang von Konzeptvermittlungsbemühungen, sondern reagieren systematisch auf Vorschläge, die sich in irgendeiner Weise als nicht unmittelbar konzeptkompatibel erweisen.

4.4 Koexistenz verschiedener Arbeitszusammenhänge

Die meiste Zeit über existiert am Set gleichzeitig eine Vielzahl relativ eigenständiger Arbeitskontexte. Diese bilden zeitweise autonome organisations- und interaktionsstrukturelle Zusammenhänge und konstituieren für eine gewisse Zeit auf engstem Raum auch einen eigenständigen Interaktionsraum mit einem erkennbaren Arbeitsterritorium. In einer Drehpause, in der die Vorbereitungen für den Dreh der nächsten Szene getroffen werden, bedeutet dies beispielsweise die Gleichzeitigkeit und relative Eigenständigkeit folgender Arbeitszusammenhänge:

- Die Beleuchter richten nach vorheriger Anweisungen des Kameramanns ihre Strahler ein und bauen ihre Blenden auf,
- während der Kameramann die technische Ausstattung der Kamera überprüft,
- während einer seiner Assistenten die Bestückung einer neuen Filmrolle vorbereitet,
- während zwei weitere Kameraassistenten die Schienen für die Kamerafahrt legen,
- während die Requisiteure das Tischarrangement für die nächste Szene drapieren,

¹³ Mit ‘account’ werden im ethnomethodologisch-konversationsanalytischen Zusammenhang Äußerungen bezeichnet, mit denen sich Interaktionsbeteiligte reflexiv – erklärend oder beschreibend – auf die aktuelle Interaktion beziehen. Die Extension des Begriffs wird dabei unterschiedlich gefasst. Scott/Lyman (1968) beispielsweise begrenzen die Extension des Begriffs auf interaktionsreflexive Äußerungen, mit denen Verhaltensweisen verdeutlicht werden, die im weitesten Sinne als abweichend (auffällig, unerwartet etc.) charakterisiert werden können und die zudem eine relativ stabile und musterhafte sprachliche Form aufweisen (Entschuldigungen, Rechtfertigungen). Bergmann (1974, S. 87) vertritt hingegen einen umfassenderen Begriff: „Mithin umfasst der ethnomethodologische ‘account’-Begriff all jene sprachlichen Handlungen, die – gleichgültig in welche Satzform sie gekleidet sind und zu welchen kommunikativen Zwecken sie im einzelnen produziert wurden – in der sozialen Welt realisiert, die Ordnung der sozialen Welt beschreiben und sichtbar machen.“ Siehe auch Heritage/Watson (1979), Heritage (1988), Parker (1988) und Morris/White/Iltis (1994).

- während ein Schauspieler von der Maske für die nächste Szene vorbereitet wird,
- während der Aufnahmeleiter mit seinem Assistenten die organisatorischen Vorkehrungen für den nächsten Dreh bespricht,
- während der Regisseur sich zusammen mit seiner Assistentin am Videomonitor noch einmal das Ergebnis der letzten Einstellung anschaut,
- während die Continuity die bisherigen Aufnahmen für die Entwicklung auflistet
- während ...

Auf Grund der Vielfalt gleichzeitiger Arbeitszusammenhänge erwächst die Notwendigkeit, die durch die verschiedenen Funktionsrollen konstituierten teilautonomen Arbeitszusammenhänge und deren Mitarbeiter lokal im Rahmen der durch das Set gegebenen Territorialität zu koordinieren. In bestimmten Situationen (bei einer Probe oder einem Dreh) läuft diese Koordination auf die Herstellung eines einzigen dominanten Arbeitszusammenhangs hinaus, der dann für eine gewisse Dauer als alleiniger Fokus im Zentrum aller Aktivitäten steht. Dies bedeutet nicht, dass tatsächlich auch alle Anwesenden an diesem Arbeitszusammenhang teilhaben. Während sich ein Teil der Anwesenden beispielsweise auf die Probe konzentriert und diese durchführt (Schauspieler, Regisseur, Kameramann, Kameraassistent etc.) stellen andere für die Dauer der Probe lediglich ihre Aktivitäten in ihren Arbeitskontexten ein, um den zentralen Arbeitszusammenhang nicht zu stören. Nach Ablauf der Probe oder des Drehs greifen sie dann ihre spezifischen Aufgaben in ihren Arbeitskontexten wieder auf.

Für alle Set-Mitarbeiter dominant gesetzte Arbeitszusammenhänge – für deren Konstitution und Aufrechterhaltung das Aussetzen anderer Arbeitsaktivitäten genau so konstitutiv ist, wie rigorose Zugangsbeschränkungen zu bestimmten Arbeitskontexten – sind also immer nur für eine gewisse Zeit stabil und verbindlich. Nach Realisierung des Zieles, für deren Erreichung sie etabliert worden sind, verlieren sie ihren dominanten Status und werden wieder zu einem prinzipiell für alle zugänglichen Kontext. Schlagartig nachdem der Regisseur mit einem „Danke!“ die Probe für beendet erklärt hat, steigt der Geräuschpegel am Set und aus dem Off tauchen zahlreiche Personen auf, die unmittelbar neben dem Regisseur ihrer Arbeit nachgehen, der gerade beginnt, die Probe mit den Schauspielern zu besprechen: Eine Lampe wird abgestaubt, ein Kabel abgeklebt, die Lichtverhältnisse werden mit einem Belichtungsmes-

ser geprüft, eine reflektierende Stelle auf der Tischplatte abgeklebt und vieles mehr. Erst wenn die nächste Probe angekündigt wird, verstummen die vielfältigen Aktivitäten auf dem Set wieder. Alle anderen Arbeitszusammenhänge ordnen sich dann erneut dem Kontext 'Probe' unter und alles konzentriert sich kurzzeitig auf die Interaktion zwischen den Schauspielern und dem Regisseur. Nach der Probe nehmen dann wieder alle ihre Arbeit auf.

4.5 Koordination

Es ist charakteristisch für die Zusammenarbeit der vielen Mitarbeiter am Set, dass die Koordination der gleichzeitig existierenden unterschiedlichen Arbeitszusammenhänge und die Organisation der eigenen Arbeit in **Abhängigkeit** des Arbeitsstandes anderer Mitarbeiter oder Teams in der Regel nicht explizit verbalisiert wird. Ein Großteil der notwendigen Koordinationsleistungen erfolgt in der Regel gerade nicht verbal, sondern drückt sich in körperlichen intra- und interpersonellen Koordinationsaktivitäten¹⁴ aus. Diese koordinativen Leistungen sind aufgrund der exakten Platzierung und zeitlichen Einpassung in relevante Aktivitätszusammenhänge fraglos identifizierbar. Eigene Aktivitäten werden so als wichtige Voraussetzung und konstitutiver Teil der Realisierung komplexerer Arbeitsaktivitäten anderer Mitarbeiter deutlich.

4.5.1 Monitoring-Aktivitäten

Die eigenen – durch die jeweilige Funktionsrolle bestimmten – Arbeitsbeiträge in den Fluss gleichzeitig ablaufender anderer Arbeitszusammenhänge so zu integrieren, dass nicht nur die funktionsrollenspezifische Aufgabe, sondern die für die kollektive Zielorientierung notwendigen Voraussetzungen geschaffen werden, setzt kontinuierliches Monitoring¹⁵ zumindest der für die eigene Funktionserfüllung unmittelbar relevanten anderen Arbeitszusammenhänge voraus. Setmitarbeiter orientieren sich dabei (auf der Grundlage ihres spezialisierten Wissens um die Abläufe, die normalerweise durchlaufen werden

¹⁴ Zur zentralen Bedeutung von Koordination für die Interaktionskonstitution siehe Schmitt (2007d); zur Differenzierung von intra- und interpersoneller Koordination siehe Deppermann/Schmitt (2007).

¹⁵ Monitoring-Aktivitäten haben bislang bei der Analyse von Interaktion keine zentrale Rolle gespielt. Zu den wenigen Arbeiten im konversationsanalytischen Kontext zählt Goodwin (1980) und aus multimodaler Perspektive Schmitt/Deppermann (2007). Zu Monitoring als mentalem, selbstbezogenem 'Kontrollverfahren' von Akteuren bei der Realisierung von Handlungsplänen siehe Rehbein (1977, S. 216-219) und Levelt (1983) bei Selbstkorrekturen während der Äußerungsproduktion.

müssen, damit eine Szene für den Dreh präpariert und der Dreh letztlich realisiert werden kann) am aktuellen Arbeitsstand im Zuständigkeitsbereich derjenigen Funktionsrolleninhaber, mit denen sie a) unmittelbar kooperieren oder b) von deren eigener Arbeitsorganisation ganz grundsätzlich die gesamte Struktur und Koordination des Filmsets abhängt.

Monitoring ist eine der zentralen Voraussetzungen für die reibungslose Zusammenarbeit der vielen unterschiedlichen Funktionsrollen. Nur über kontinuierliches Monitoring ist Koordination als organisationsstrukturelle Bedingung der für das Setspezifischen Zusammenarbeit ohne explizite Verbalisierung der zu organisierenden Abläufe und Zusammenhänge möglich. Gerade in der Fraglosigkeit wechselseitiger Abstimmung und dem weitgehenden Fehlen expliziter Thematisierungen kontinuierlich zu leistender organisatorischer Belange zeigt sich die Professionalität der verschiedenen Funktionsrollen und deren Koordination im Großen wie im Kleinen.

Über Monitoring wird beispielsweise abgeklärt, ob die Annäherung eines hierarchisch übergeordneten Funktionsrolleninhabers für bestimmte Mitarbeiter koordinative Aktivitäten notwendig machen. Die Aktualität koordinativer Relevanz entsteht aus einem kontinuierlichen Abgleich aktueller Konstellationen mit dem vorgängigem professionellen Wissen hinsichtlich allgemeiner Abläufe, der sequenziellen Logik von Arbeitsschritten und der notwendigen Beteiligung bestimmter Funktionsrollen an ihr. Teil dieser allgemeinen Ablaufvorstellung ist auch die Zusammenarbeit und Hierarchie bestimmter Funktionsrollen bei bestimmten Arbeitsschritten und die relative Eigenständigkeit einzelner Funktionsrollen bei anderen.

Monitoring ist kein rein subjektiver Wahrnehmungsvorgang, der sich nur gewissermaßen zufällig interaktiv bemerkbar macht. Sicher nicht alle, aber viele Monitoring-Aktivitäten folgen der Logik interaktiver Wahrnehmungswahrnehmungen. Sie werden in einer Weise realisiert und verdeutlicht, die darauf angelegt ist, selbst von denen, die beobachtet werden, wahrgenommen und in der Qualität als Monitoring verstanden zu werden.

4.5.2 Orientierungs-Displays

Der strukturellen Anforderung an viele Setmitarbeiter, über kontinuierliche Monitoring-Aktivitäten die für die Kooperation notwendige Koordination unterschiedlichster Arbeitszusammenhänge zu gewährleisten, korrespondiert auf Seiten der Fokuspersonen eine Anforderung, diese notwendigen Monitoring-

Aktivitäten durch – im weitesten Sinne – organisationsstrukturell zu verstehende Verhaltensweisen zu erleichtern. Die Koordination der Arbeitsabläufe und deren personelle Partizipationsstruktur erfolgt also auf der Grundlage zweier konvergierender Orientierungen, die dem Verhalten unterschiedlicher Funktionsrollen zu Grunde liegen. Während ein Teil der Setmitarbeiter kontinuierlich Monitoring betreibt, produzieren die von ihnen beobachteten Mitarbeiter auf Wahrnehmbarkeit (auf Monitoring) angelegte Displays, mit denen sie den für die aktuelle Kooperation relevanten Setmitarbeitern zu verstehen geben, wie ihre aktuelle Orientierung im Moment aussieht, welche nächsten Aktivitäten damit zusammenhängen und welche Mitarbeiter für deren Realisierung notwendig sind.

Zwischen Monitoring und der Produktion solcher arbeitsorganisatorisch sensiblen Orientierungs-Displays zeigt sich folgende hierarchisch definierte Beziehung: Während Monitoring am Set primär eine Leistung untergeordneter Funktionsrollen ist, scheint die Produktion von Orientierungs-Displays eher eine allgemeine, rollenunspezifische Anforderung zu sein. Das Verhältnis von Orientierungs-Displays und Monitoring ist seinerseits gegründet in dem professionellen Wissen der Beteiligten über typische Ablaufstrukturen und Organisationszusammenhänge der Arbeit am Set.

Die besondere Relevanz von Monitoring in einem verstehensbezogenen Erkenntniszusammenhang zeigt sich vor allem in Bezug auf die Koordination in einem hochgradig differenzierten, praxeologischen Arbeitszusammenhang. Sie hat vor allem auch eine zeitliche Implikation: Der Aspekt des richtigen Timings, d.h. der Realisierung bestimmter Handlungsvollzüge zu einem – relativ zur laufenden Interaktion – präzise bestimmbareren Zeitpunkt, ist ein wesentliches Indiz für die Wirksamkeit verstehensbezogener kognitiver Leistungen, die selbst jedoch nicht beobachtbar sind. Diese Leistungen zeigen sich jedoch genau dann, wenn organisationsstrukturell notwendige Aktivitäten zwar von den zuständigen Mitarbeitern der Arbeitsteilung und ihrer Zuständigkeit gemäß ausgeführt werden, die Realisierung jedoch zu spät oder zu früh erfolgt.

Monitoring und ablaufbezogene Orientierungs-Displays sind zwei Konzepte, die in der Handlungsorientierung der Setmitarbeiter systematisch aufeinander bezogen sind. Orientierungs-Displays sind zu verstehen als performative Aktivitäten, die – sollen sie erfolgreich sein – für andere, die Monitoring betreiben, dargestellt und verdeutlicht werden müssen. Solche Displays werden auf Grundlage von Wahrnehmungswahrnehmungen (Hausendorf 2001) vollzo-

gen. Sie stellen dabei jedoch nicht nur systematisch die Bedingungen ihrer Wahrnehmbarkeit in Rechnung, sondern auch die damit nahegelegten richtigen Verstehensleistungen ihrer Adressaten.

Orientierungs-Displays sind also nicht nur wahrnehmbar, sie reagieren in ihrer Gestaltung selbst auf die Situation des Wahrgenommen- und Verstanden-Werdens. Solche Displays werden durch diese funktionale Implikation leicht zum Gegenstand von Stilisierung und Ritualisierung. Dies gilt besonders für Fokuspersonen. Bei ihnen sind solche Displays eine ökonomische Ressource, deren Verstehbarkeit in ihrer ablaufbezogenen Funktionalität durch stilisierende Routinen der Symbolisierung sichergestellt wird. Weil Fokuspersonen wie beispielsweise die Regisseurin immer damit rechnen müssen, unter Monitoring zu stehen (und dies nicht nur für die erfolgreiche Performanz ihrer Rolle, sondern hinsichtlich der verstehensbezogenen Implikationen ihres Verhaltens auch benötigen), stehen sie in zweifacher Hinsicht in besonderem Maße in der Pflicht: Zum einen müssen sie Orientierungs-Displays produzieren, zum anderen müssen sie diese in ihrer Displayqualität von anderen, nicht ablaufrelevanten Verhaltensweisen distinktiv halten und damit verstehbar machen.

4.6 Verstehensimplikationen der Organisationsstruktur

In dem komplexen, räumlich dynamischen, arbeitsteiligen, produktorientierten Handlungsfeld 'Filmset', in dem die Kooperation aufgrund der Zeitknappheit ökonomisch organisiert werden muss, tragen die beschriebenen organisationsstrukturellen Aspekte grundsätzlich zur Absicherung der Verstehensprozesse bei. Die Notwendigkeit hierzu ist deswegen besonders groß, weil Verstehen in der aktuellen Situation unmittelbar handlungspraktische Konsequenzen hat.

Die Arbeitsteilung und die Differenzierung klar definierter Funktionsrollen mit den ihnen assoziierten Hierarchieimplikationen sind die zentrale organisationsstrukturelle Vorkehrung für die Absicherung des Verstehens als Voraussetzung der objekt- und zielorientierten Kooperation vieler Mitarbeiter auf teilweise engem Raum. Das Wissen um die hierarchischen und funktionalen Implikationen der Arbeitsteilung und der durch sie temporär zusammengeführten Funktionsrollen besitzt eine unmittelbare Relevanz für die Organisation der Verstehensprozesse am Set im Sinne einer basalen Reduktion der Verstehenskomplexität. Es muss nicht von jedem Setmitarbeiter alles verstan-

den werden und nicht jedem gegenüber müssen Orientierungsdisplays produziert werden. Die Organisation und Produktion von Verstehensdokumentationen werden durch die Arbeitsteilung vorstrukturiert und in ihrer situativen, am Arbeitsablauf orientierten Relevanz weitgehend bestimmt: Es ist klar, wer Fokusperson und dadurch Objekt kontinuierlicher Monitoring-Aktivitäten ist, wer wem welche Orientierungsdisplays „schuldet“, wer zu welchem Zeitpunkt und an welcher Stelle im Arbeitsverlauf in welchem Ausmaß verstanden werden und wem man das Verstehen des eigenen Verhaltens verständlich machen muss.

So haben die temporär eigenständigen Arbeitszusammenhänge für die Produktion von Verstehen primär die Funktion, die hohe Dichte und Komplexität sehr unterschiedlicher Vorgänge am Set relevanzgerichtet zu reduzieren. Aus der Perspektive der Mitglieder des einen Arbeitszusammenhangs sind immer nur bestimmte andere Arbeitszusammenhänge wichtig und Gegenstand von Monitoring-Aktivitäten.

Monitoring ist eine zentrale Verstehensvoraussetzung in einem Kooperationszusammenhang, der aufgrund seiner Zeitknappheit sehr weitgehend darauf verzichtet, relevante Informationen und Zusammenhänge zu verbalisieren. Die unterschiedlichen Set-Mitarbeiter müssen sich vielmehr die für ihren Kooperationsbeitrag notwendigen Verstehensvoraussetzungen selbst und eigenverantwortlich beschaffen. Die detaillierte Arbeitsorganisation, der über weite Strecken prognostizierbare Arbeitsablauf, die ausdifferenzierte Arbeitsteilung und der minutiös festgelegte Drehplan schaffen hierfür zentrale Voraussetzungen.

Gleichwohl müssen diese organisationsstrukturellen Vorkehrungen bei der faktischen Zusammenarbeit kontinuierlich an die spezifischen Bedingungen der konkreten Situation adaptiert werden. Monitoring-Aktivitäten spielen bei diesem Adaptionsprozess eine ganz wichtige Rolle für die wechselseitige Koordination und die Kooperation am Set.

Die Verstehensimplikationen von Orientierungsdisplays sind direkt auf diese setspezifische Praxis und Relevanz des kontinuierlichen Monitoring bezogen. Sie stellen die Permanenz von Monitoring in Rechnung und sind in gewisser Weise Verstehensangebote, auf deren Grundlage Monitoring sehr ökonomisch organisiert werden kann.

5. Feldspezifische Verstehensanforderungen

Die Setmitarbeiter erleben die situations- und organisationsstrukturellen Bedingungen des Filmsets als Bündel von Verstehensanforderungen, dessen konkretes Profil ganz wesentlich von der Funktionsrolle bestimmt wird, die sie innehaben.

Unterschiedliche Typen von Verstehensanforderungen lassen sich unter Bezug auf die Struktur des schauplatzspezifischen Wissens differenzieren, die Aspekte von allgemeiner und spezialisierter Relevanz aufweist. Der schauplatzspezifische Wissenshaushalt besteht zum einen aus allgemeinen Wissensbeständen, über die (in gewissem Umfang) alle Setmitarbeiter verfügen müssen, um eine reibungslose und zielführende Kooperation zu gewährleisten. Zum anderen existieren spezifische Wissensbestände, über die nur besondere Teams (beispielsweise Kamera) und die Inhaber bestimmter Funktionsrollen (Regisseurin, Schauspieler, Aufnahmeleiter etc.) verfügen.

Fragt man nach allgemeinen Charakteristika, die diese unterschiedlichen Wissensbestände modellieren, wird folgende Differenzierung relevant: Diejenigen Wissens Elemente, über die alle Setmitarbeiter verfügen, beziehen sich primär auf die Organisation und die Struktur des Ablaufs der gemeinsamen Arbeit am Set. Aus diesen auf die Organisation und Struktur des Ablaufs der Kooperation bezogenen allgemeinen, rollenunspezifischen Wissensvoraussetzungen erwachsen im Rahmen des spezifischen Handlungsfeldes für alle Setmitarbeiter *ablaufspezifische Verstehensanforderungen*.

5.1 Ablaufspezifische Verstehensanforderungen

Wenn sich aus der temporären Eigenständigkeit der Interaktion zwischen dem Regisseur und den Schauspielern, die gerade dabei sind, eine Szene zu besprechen und probeweise anzuspielden, eine Probe entwickelt, die durch den Aufnahmeleiter angekündigt wird, dann verstehen alle Setmitarbeiter, was dies für die aktuelle Organisation des gesamten Filmsets bedeutet. Sie wissen, wer an dieser Probe beteiligt sein wird, wie lange sie etwa dauern wird und welche Vorkehrungen jeder Mitarbeiter für ihre Durchführung erbringen muss. Alle in diesem Moment gerade irgendwo mit eigenen Arbeiten Beschäftigten müssen, soweit sie nicht an der Probe teilnehmen, für die Dauer der Herstellung und der Durchführung der Probe ihre eigenen Relevanzen zurückstellen, ihren eigenen Arbeitszusammenhang unterbrechen und möglichst jede Form von Bewegung und Lärm vermeiden. Erst wenn die Probe vorüber ist, können sie ihre Arbeit fortsetzen.

Diese Verstehensdokumente werden in der Regel nicht als explizite Verstehensthematisierungen realisiert, bei denen Verstehen an der sprachlichen Oberfläche aufscheint oder gar explizit zum Gegenstand der Interaktion wird. Für die Verstehensdokumentation haben sich vielmehr schauplatzspezifische, teilweise formelhafte Formulierungen entwickelt, die sich immer auf konkret anstehende Aufgaben beziehen oder Konsequenzen aus vorangegangenen Handlungen zum Gegenstand haben (*okay, wir sind dann mal in einer Probe; okay dann mal Ruhe bitte, wollen wir mal etc.*). Oder sie werden vollzogen als auf den aktuellen Interaktionsverlauf abgestimmte und auf das 'joint project' bezogene relevante Anschlusshandlungen. Sie werden jedoch nicht explizit in ihrer Qualität als Verstehensdokumente thematisiert.¹⁶ In den analysierten Aufnahmen lassen sich praktisch keine auf die Sicherung von Verstehen spezialisierte Sequenzen finden.

Ein interessanter Aspekt in diesem Zusammenhang ist, dass dieses allgemeine ablaufbezogene Verstehen (und dessen Implikationen für die eigene Arbeitsorganisation), über das alle Setmitarbeiter verfügen, in sehr spezifischer Weise gesichert bzw. gewährleistet wird. Mit Ausnahme der zentralen Fokusperson (dem Regisseur) gilt für alle Set-Mitarbeiter, dass sie sich auf der Grundlage kontinuierlicher Monitoring-Aktivitäten eigenverantwortlich und als Bestandteil ihrer Aufgabendefinition am Set die Verstehensvoraussetzungen, die für den geordneten Ablauf der Kooperation notwendig sind, selbst sichern müssen. Es gibt, was die Organisation dieser grundlegenden Verstehensanforderungen betrifft, am Set eine klare Präferenz für die eigenverantwortliche Sicherung der Verstehensvoraussetzungen als permanente Anforderung der Kooperation und der eigenen Arbeitsorganisation: Auf der Basis kontinuierlicher Monitoring-Prozesse entscheiden die Setmitarbeiter selbst, was es für sie zu verstehen gilt und welche faktischen Handlungskonsequenzen sich aus diesem Verstehen für sie ergeben.¹⁷

Ablaufbezogenes Verstehen am Set ereignet sich in Bahnen weitgehend vordstrukturierter, sich in ihrer Grundstruktur wiederholender routinemäßiger Abläufe, in denen der Kooperationsbeitrag einzelner Funktionsrolleninhaber oder Funktionsgruppen seine spezifische Position und Relevanz hat. Für den routinemäßigen Vollzug dieser Abläufe ist charakteristisch, dass er zwar nur als verstehensbasierter Vollzug routinisiert realisiert werden kann, dass aber

¹⁶ Im Sinne der Unterscheidung von Sacks (1992g, S. 252) handelt es sich also nicht um 'claimed understanding', sondern um 'exhibit understanding'; was die Demonstration von Verstehen betrifft, siehe auch Hindmarsh/Reynolds/Dunne (2009).

¹⁷ Beispiele für ablaufbezogene Verstehensdokumentationen sind analysiert in Deppermann/Mondada/Schmitt (2009) sowie Schmitt (2007c).

manifeste sprachliche Verstehensdokumentationen eine Seltenheit sind. So wäre es ausgesprochen auffällig (und eher ein Zeichen mangelnder Kooperation) wenn die Mitarbeiter auf die Ankündigung einer Probe mit einem *Okay* explizit anzeigen würden, dass sie die Implikationen dieser Ankündigung verstanden haben, statt gleich die notwendigen Konsequenzen daraus zu ziehen.

5.2 Künstlerisch-thematische Verstehensanforderungen

Neben den ablaufspezifischen Verstehensanforderungen gibt es funktionsrollenspezifische Verstehensanforderungen, die sich primär auf inhaltliche, thematische oder 'ideen-' und 'konzeptspezifische' Fragen beziehen. Die damit verbundenen Verstehensanforderungen betreffen insgesamt den ganzen Bereich „künstlerischer Fragen“, weswegen ich diesen Typ 'künstlerisch-thematische Verstehensanforderungen' nenne.

Einzelne Mitarbeiter müssen in einem durch ihre Funktionsrolle und den darin verankerten unmittelbaren Kooperationskontakten strukturierten Zusammenhang und Relevanzrahmen auch – im weitesten Sinne – inhaltlich verstehen, was ihre Kooperationspartner in konkreten Situationen jeweils wollen. Dabei ist das Wollen in funktionsrollenspezifischer Weise vorgeprägt und legitimiert. Das wechselseitige Wissen um die mit einzelnen Funktionsrollen assoziierten künstlerisch-thematischen Erwartungen sorgt dafür, dass auch dieser Bereich weitgehend von expliziten Verstehensthematisierungen zugunsten impliziter Dokumentationen im Sinne einer optimalen Gewährleistung einer ökonomischen Kooperation entlastet ist.

Die Notwendigkeit, 'Intentionsverstehen' in Form von Verstehensthematisierungen explizit zu indizieren, ist aufgrund der kollektiven, zielorientierten, praxeologischen Grundlage der Kooperation am Set eher selten. Intentionen, die auf die Realisierung des 'joint project' bezogen sind, haben über große Strecken eine evidente und prognostizierbare Qualität: Das, was der Inhaber einer Funktionsrolle im Kontext der gemeinsamen Kooperation beabsichtigen oder wollen kann, ist aufgrund des wechselseitigen Wissens um rollenspezifische Zuständigkeiten in sehr weitgehendem Sinne erwartbar.

Eine systematische Ausnahme von dieser – oberflächlich betrachtet - dokumentfreien Praxis der Verstehenssicherung stellt das Konzeptverstehen dar (siehe unten). Immer dann, wenn künstlerische Vorstellungen der Regisseurin nicht aufgrund vorheriger Absprachen evident sind (beispielsweise: wie genau eine Kamerafahrt aussehen soll und worauf dabei der Fokus liegt), aus der aktuellen Kooperation emergieren (beispielsweise: indem sich eine neue An-

schlussmöglichkeit für den späteren Schnitt ergibt) oder sich im Laufe des gemeinsamen Arbeit ändern (beispielsweise: weil ein Schauspieler ausgefallen ist und man improvisieren muss), sind die zentral Beteiligten gezwungen, Verstehen manifester zu bearbeiten, als dies im routinemäßigen Ablauf sonst der Fall ist.

Aber auch dann werden diese Verstehensanforderungen in der Regel in konkretem Handeln, d.h. in inkorporierter Weise, realisiert. Auch sie sind selten Gegenstand expliziter Dokumentation und sequenzieller Bearbeitung. Werden sie dennoch in Form von Verstehensdokumentationen bearbeitet, dann ist damit in der Regel eine Relevanzgewichtung verbunden, die den aktuellen Kooperationszusammenhang gegenüber routinemäßigen Relevanzen hervorhebt.

Der bisherige Stand der Analysen deutet darauf hin, dass sich die beiden differenzierten Typen von Verstehensanforderungen in systematischer Weise hinsichtlich ihrer universellen und rollenspezifischen Implikationen unterscheiden. Ablaufbezogene Verstehensanforderungen scheinen einen höheren Universalitätsgrad zu besitzen als inhaltlich-thematische, die stärker mit bestimmten Funktionsrollen assoziiert zu sein scheinen.

Ablaufbezogene Verstehensanforderungen werden zudem viel stärker in routinemäßigen Abläufen oder im Kontext von Wiederholungen ausgeführt. Die Notwendigkeit zur situativen Adaption ist zudem aufgrund der Ablaufrekurrenz und der Vorstrukturierung durch den Drehplan relativ überschaubar. Künstlerisch-thematische Verstehensanforderungen hingegen sind immer dann prominent, wenn etwas Neues entsteht und der zurückliegende Verlauf kreative Ideen produziert. Solche Situationen stellen dann an die zu ihrer Bearbeitung notwendigen Verstehensleistungen wesentlich größere Anforderungen und münden dann auch in sequenziell gestreckten Aushandlungen.

Grundsätzlich kann man sagen, dass im Unterschied zu ablaufbezogenen Verstehensanforderungen die Kooperationspartner im Bereich der künstlerischen Verstehensanforderungen weniger weit 'vorverständlich' und nur zum Teil durch sozialisationsspezifische Normalformerwartungen abgesichert sind. Künstlerische Verstehensanforderungen sind zudem für Aushandlungen prinzipiell offener. Außerdem handelt es sich dabei um den Bereich, dessen funktionsrollenspezifisches Relief besonders deutlich ist. Künstlerische Verstehensanforderungen gelten in besonderem Maße für die Inhaber derjenigen Funktionsrollen, die unmittelbar dem Regisseur als dem zentral künstlerisch Verantwortlichen zugeordnet sind: Dies betrifft vor allem die Kamerafrau und die Schauspieler.

6. Dokumentationsverfahren im Detail

Im folgenden Kapitel wird detailliert rekonstruiert, mit welchen Verfahren der Verstehensdokumentation die beschriebenen verstehensbezogenen Anforderungen konkret bearbeitet werden. Dabei werden zwei Typen von Verstehensdokumentationen analysiert, die die größte Feldspezifik aufweisen und in dieser Hinsicht für das untersuchte Handlungsfeld typisch und konstitutiv sind. Zum einen handelt es sich um ein Verfahren, das systematisch bei der Bearbeitung ablaufbezogener Verstehensanforderungen eingesetzt wird, nämlich um *antizipatorische Initiativen* (Kap. 6.1). Für dieses Verfahren werden vier Beispiele analysiert, die antizipatorische Initiativen in ihrer strukturellen Ausstattung, ihren situations- und kontextspezifischen Realisierungsbedingungen und Voraussetzungen und in ihrer modalen Vollzugsspezifika vorstellen.

Zum anderen werden *probeweise Konzeptrealisierungen* analysiert (Kap. 6.2). Die Entscheidung, gerade dieses Verfahren in seiner multimodalen Komplexität detailliert zu rekonstruieren, hat folgende Gründe: Das Verfahren ist nicht nur ein prägnanter Fall 'künstlerisch-thematischer' Verstehensdokumentationen, sondern es kann hinsichtlich seiner interaktionsstrukturellen Etablierung, Realisierung und grundlegenden Funktionalität nur aus einer multimodalen Analyseperspektive heraus analysiert werden. Und es ist ein Verfahren, das eine klare funktionsrollenspezifische Implikativität besitzt. Dieser Punkt ist eine zentrale Voraussetzung für die Theoretisierung der fallspezifischen Ergebnisse vor allem hinsichtlich der sozialstrukturellen Prägung von Verstehensdokumentationen.

Das Kapitel schließt mit einem Resümee der wichtigsten Ergebnisse der empirischen Untersuchung der Verstehensdokumentationen. In diesem Zusammenhang werden die beiden analysierten Verfahren im Sinne kommunikativer (Klein-)Gattungen als verfahrensstrukturelle Verdichtungen zentraler Relevanzen des untersuchten Handlungsfeldes reflektiert.

6.1 Antizipatorische Initiativen

Ablaufbezogene Verstehensdokumentationen sind in den Set-Aufzeichnungen relativ einfach zu finden. Die Systematik und Rekurrenz der Abfolge einzelner Arbeitsschritte bringt eine weitgehende Prognostizierbarkeit mit sich und führt als erstes zu einem bestimmten Typ ablaufbezogener Verstehensdokumentatio-

nen: Es handelt sich um funktionsrollenspezifische Verstehensdokumentationen der Aufnahmeleiter im Zusammenhang mit der Herstellung und Organisation der Proben und Aufnahmen. Auf der Grundlage meiner bisherigen Recherchen im Set-Korpus und der bislang durchgeführten verstehensbezogenen Analysen¹⁸ erhärtet sich der Eindruck, dass vor allem die Aufnahmeleiter ablaufbezogene Verstehensdokumentationen häufig in Form antizipatorischer Initiativen realisieren (Schmitt 2007c, Deppermann/Schmitt i. Vorb.).

Ohne den nachfolgenden Analysen zu weit vorzugreifen, kann man die antizipatorischen Initiativen der Aufnahmeleiter im Zusammenhang mit der Probeherstellung grob wie folgt charakterisieren:

Auf der Basis ihrer grundsätzlichen Orientierung auf die Regisseure als zentrale Fokuspersonen und der damit zusammenhängenden räumlichen Koordination analysieren die Aufnahmeleiter – basierend auf kontinuierlichen Monitoring-Aktivitäten – online das interaktive Geschehen und entscheiden sich auf der Grundlage eines Konzeptes grundsätzlicher Mit-Adressiertheit und funktionsrollengebundener Zuständigkeit zum geeigneten Zeitpunkt und in unterschiedlich expliziter verbaler Abstimmung mit den zentral Beteiligten (Regie, Schauspieler, Kamera) für die Herstellung einer Probe. Diese kündigen sie nach erfolgter Ratifikation durch die Regisseure verbal an. Die verfahrensspezifische Realisierung dieser ablaufbezogenen Verstehensdokumentationen im Kontext der Herstellung von Proben sind – anders als andere antizipatorische Initiativen (siehe unten) vollständig an das Medium Sprache gebunden und daher in ihrer zentralen Funktionalitätsvoraussetzung modalitätsspezifisch: Sie können nicht eigenständig in einer anderen Modalität (beispielsweise Gestikulation oder Blick etc.) realisiert werden.

Der Grund hierfür liegt in einem zentralen organisationsstrukturellen Merkmal der Set-Kooperation begründet: Aufgrund der ausdifferenzierten Arbeitsteilung mit ihrem Netzwerk aus Zuständigkeiten, Abhängigkeiten und dem übergeordneten Status proben- und aufnahmebezogener Arbeitskontexte im Kosmos vielfältig koexistierender Arbeitszusammenhänge an verschiedenen Orten sind von der Organisation dieser zentralen Arbeitszusammenhänge immer mehrere Mitarbeiter und Funktionsgruppen betroffen. Diese müssen über die bevorstehende Probe oder Aufnahme informiert werden, damit sie durch die

¹⁸ Diese Einschätzung beruht auf der Einsicht in das übereinstimmende Verhalten der drei Aufnahmeleiter an den drei Sets, an denen wir Aufnahmen gemacht haben. Alle Aufnahmeleiter realisieren dieses Verfahren rekurrent und systematisch im Zusammenhang mit der Probeherstellung.

Organisation ihrer eigenen Arbeitskontexte ihren spezifischen Beitrag zur Voraussetzungssicherung dieser Proben und Aufnahmen beisteuern. Dies macht also eine im Gesamtkontext des Sets hörbare Ankündigung notwendig. Um sicher zu stellen, dass wirklich alle Setmitarbeiter die Ankündigung einer Probe/Aufnahme mitbekommen, wird eine erste Ankündigung des Aufnahmeleiters in der Regel von seinem Assistenten noch einmal wiederholt.

Ich wende mich zunächst der verbalen Realisierung des Verfahrens zu und analysiere dann im zweiten Teil dieses Kapitels auch Verfahrensrealisierungen, die in anderen Modalitäten erfolgen. Dies geschieht zum einen mit dem Ziel, ein möglichst großes Spektrum unterschiedlicher Verfahrensrealisierungen zu erfassen. Zum anderen soll dadurch der Status antizipatorischer Initiativen als ein zentrales Instrument für die reibungslose und ökonomische Organisation der Kooperation vieler unterschiedlicher Funktionsteams und Setmitarbeiter verdeutlicht werden.

6.1.1 Verbale antizipatorische Initiativen

Beispiel 1: Ankündigung einer Probe (Aufnahmeleiter 1)¹⁹

#1 wolln wer MAL? (Set-MH/20/01/04/Take-01-RS)

Das erste Beispiel stammt aus der Vorbereitung einer Probe für einen Dreh. Der Regisseur hatte zuvor die zu drehende Einstellung mit den Schauspielern bereits einmal durchgespielt und mit ihnen besprochen. Es geht darum, dass ein junges Paar von der Ärztin erfährt, dass es ein behindertes Kind bekommen wird. Der Raum, in dem gedreht wird, befindet sich in einem stillgelegten Flügel eines Krankenhauses. Er ist bereits weitgehend als Arztzimmer hergerichtet, mit Schreibtisch und Stühlen. Der Flur vor dem Arztzimmer ist vollgestellt mit Equipment unterschiedlichster Art und es herrscht eine hektische Betriebsamkeit. Das Video zeigt folgenden Ausschnitt während der Besprechung (Abb. 10): Julie (JU) und Phillip (PH) sind mit dem Rücken zur Kamera, der Ärztin gegenüber platziert, die hinter ihrem Schreibtisch sitzt. Der Regisseur (MA), steht links neben dem Tisch der Ärztin, sein Aufnahmeleiter (AL) steht hinter ihm und das Continuity Girl seitlich versetzt zu seiner linken Seite. Beide halten Unterlagen in ihren Händen. Der Aufnahmeleiter steht mit angewinkeltem linken Bein, die linke Hand in der Hosentasche vergraben, mit herabhängender rechter Hand, in der er seine Unterlagen hält,

¹⁹ Die Transkription erfolgte gemäß den GAT-Konventionen (Selting et al. 1998). Die Gesamttranskripte der in Kap. 4.6 analysierten Fälle befinden sich im Anhang.

lässig mit der Schulter an die Wand gelehnt hinter dem Regisseur. Seine Präsenz verkörpert in all diesen Aspekten, dass er nicht in den Besprechungsdiskurs integriert ist.

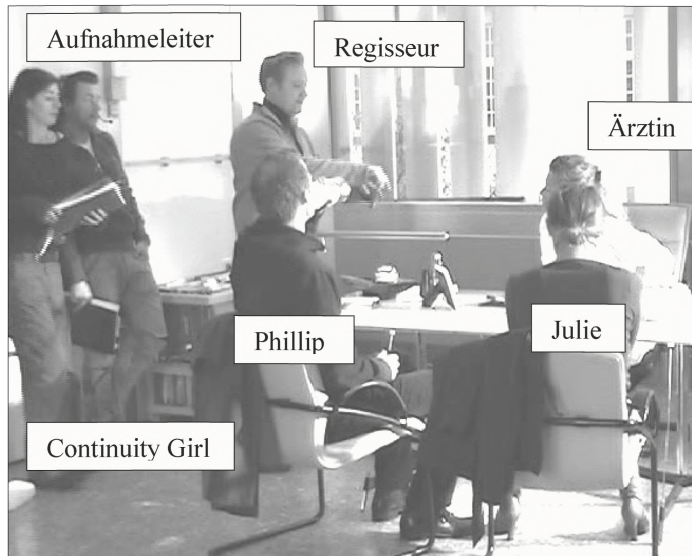


Abb. 10: Das Ärztezimmer

Nach dieser Besprechung entsteht eine Pause, die der Regisseur beendet, indem er die Schauspieler fragt *WOLLen wir das ganze PROBIERen noch mal?* (Z. 01).

01 MA: WOLLen wir das ganze PROBIERen noch mal?

Das körperliche Verhalten des Regisseurs während seiner Frage verdeutlicht eine klare Orientierung auf Phillip, auf den er während seiner gesamten Äußerungsproduktion blickt und dem er seinen Kopf zugewandt hat (Abb. 11, 12). Der Schauspieler seinerseits orientiert sich weder körperlich noch mit seinem Blick auf den Regisseur, sondern schaut geradeaus. Im Hintergrund sehen wir den Aufnahmeleiter (AL), der mit der genauen Justierung seines Headsets beschäftigt ist, mit dem er über Funk mit Außenmitarbeitern verbunden ist. Diese selbstbezogenen Organisationsaktivitäten haben erkennbar nichts mit der Interaktion zwischen dem Regisseur und den Schauspielern zu tun. Gleichwohl hat sich der Aufnahmeleiter in unmittelbarer Nähe des Regisseurs positioniert und kann so den weiteren Gang der Interaktion als „bystander“ (Goffman 1981) verfolgen.



Abb. 11-12

01 RE: **WOL**len wir das ganze **PROBIE**ren noch **mal**?²⁰

Der Regisseur formuliert mit *PROBIE*ren ein Konzept, dessen Implikationen allen bekannt sind und relativ zur eigenen Funktionsrolle koordinative Relevanz produziert oder nicht. Für Probieren ist konstitutiv, dass es einen Arbeitszusammenhang stiftet, an dem ausschließlich Regisseur und Schauspieler beteiligt sind. Nur für diese entstehen koordinative Relevanzen: Sie müssen sich für eine gewisse Zeitspanne lokal zur Verfügung halten, sich räumlich aufeinander orientieren und relativ zu ihrer Rolle agieren. Für alle anderen Träger von Funktionsrollen besitzt die Ankündigung keine vergleichbaren Implikationen; abgesehen davon, dass sie den durch das Probieren konstituierten Arbeitszusammenhang durch ihre Arbeit nicht stören dürfen.

Zudem wird das Probieren – als Arbeitszusammenhang mit spezifischen Beteiligungsweisen – in eine Reihe vorgängiger Realisierungen von Probieren gestellt. Damit ist für die Schauspieler klar, dass sie sich nicht auf einen neuen Arbeitszusammenhang einstellen müssen.

02 PH: [gerne] (1.0) gerne.

03 JU: [((nickt kurz))]

04 (3.0)

Phillip beantwortet die Frage zweimal mit *gerne* (1.0) *gerne*. Seine Reaktion besteht in einer ratifizierenden Reaktion, mit der er die Frage des Regisseurs beantwortet. Seine Reaktion erfüllt die durch die Frage etablierten konditionellen Relevanzen in präferierter Weise. In übereinstimmender Weise reagiert auch Julie, die simultan zu seinem ersten *gerne* (Z. 02) kurz nickt.

Nach der dreisekündigen Sprechpause (3.0) beginnt Julie in Reaktion auf die bereits erfolgte positive Antwort Phillips ihren Drehbuchtext zu sprechen *was soll das HEIßen <<dim> das [testergebnis ist UNerwartet;>]*.

²⁰ Die Abbildungen sind den fettgedruckten Transkriptstellen zugeordnet.

05 JU: (--) was soll das HEIßen<<dim> das
 06 [testergebnis ist UNerwartet;>]

Julie behandelt die vorgängige Antwort Phillips als relevanten Kontext für ihre eigene Reaktion. Sowohl die konkrete Platzierung als auch die Form ihrer Reaktion zeigen, Julie geht davon aus, dass auf die zweifache Ratifikation Phillips und ihrer nickenden Zustimmung nicht noch einmal eine Reaktion (Re-Ratifikation) des Regisseurs erfolgen wird. Diese Erwartung konvergiert mit der des Regisseurs. Gäbe es diesbezüglich eine Erwartungsdivergenz, würde das zu einer Überlappung seiner Reaktion mit dem Beginn des Spieldialogs von Julie führen. Die Erwartungskonvergenz ist weitgehend im gemeinsamen professionsspezifischen Wissen der Beteiligten verankert. Sie hat ihren Kern in der herausgehobenen Position und der Strukturierungs- und Definitionsmacht des Regisseurs als zentrale Fokuspersion des Filmsets. Relativ zu diesem Wissen behandelt Julie die Frage des Regisseurs nicht als ernsthafte Frage, sondern eher als Ankündigung einer 'next action'.

Diese gemeinsame Wissensgrundlagen und ihre Konsequenzen für die Strukturierung des aktuellen Handlungszusammenhangs führen dazu, die Frage des Regisseurs ausschließlich in Bezug auf ihre Implikationen für die Organisation der weiteren Arbeit zu verstehen und das eigene Verhalten dementsprechend auszurichten. Julie startet jedoch erst nach einer längeren Sprechpause (3.0) mit ihrem Text, wartet also zunächst einmal ab, ob der Regisseur den freien 'slot' nicht doch für eine Reaktion ergreift.

Doch auch Phillip beginnt nun zu sprechen, wobei sein Beitrag Julies Text nicht nur überlappt [*<<all>wart ma lass uns ABwarten*] dass es-> (-) dass es RUhig is;, sondern sie explizit bei ihrem Probieren unterbricht.



Abb. 13

07 PH: [*<<all>wart ma lass uns ABwarten*] dass es->
 08 (-) dass es RUhig is;

Phillip thematisiert die aktuellen Bedingungen am Set, die aus seiner Perspektive für das nochmalige Probieren der Szene ungünstig sind: Für ihn ist es zu laut. Während er zu sprechen beginnt, blickt er kurz zu Julie (*wart ma*) (Abb. 13), dreht dann seinen Oberkörper nach rechts und blickt kurz in Richtung Flur, der sich in seinem Rücken befindet, von woher der Lärm kommt, kehrt dann jedoch noch einmal kurz mit seinem Blick zu Julie zurück (*dass es-*), um dann erneut in Richtung Flur zu schauen. (Abb. 14).



Abb. 14

08 PH: dass **es** RUhig is;

Das Eindrehen des Oberkörpers und der Blick in Richtung Flur zieht nicht nur den Blick des Regisseurs mit, sondern auch der Aufnahmeleiter, der zu Beginn der Intervention Phillips noch nach rechts unten geschaut hatte (vgl. Abb. 13), blickt zunächst bei Phillips *ABwarten* (Z. 07) zu dem Schauspieler und folgt dann dessen Blick zum Flur. Wie Abbildung 14 zeigt, blicken alle drei Beteiligten nun in Richtung Flur zur Geräuschquelle.

Obwohl nur an seine Partnerin gerichtet, erfolgt auf Phillips Äußerung nun eine Reaktion des Aufnahmeleiters. 'Abwarten' mag für den Schauspieler ein angemessenes Konzept sein. Passivität gehört jedoch nicht zur Funktionsanforderung des Aufnahmeleiters in Bezug auf die Aufgabe, am Set die Voraussetzungen für die Probendurchführung zu schaffen. Zu seiner Aufgabe gehört es vielmehr, die organisatorischen Bedingungen aktiv herzustellen, damit die Schauspieler ihrer Arbeit nachgehen können. Nicht nur für die Schauspielerin, die in ihrem Drehbuchdialog unterbrochen wird, sondern auch für den Aufnahmeleiter besitzt die Äußerung des Schauspielers situative Relevanz und veranlasst ihn zu einer unmittelbaren Reaktion.



Abb. 15

08 PH: dass es **RUhig is;**

Bei genauerer Betrachtung und unter Berücksichtigung seiner funktionsrollenspezifischen Zuständigkeit steckt in der situationsreflexiven Äußerung des Schauspielers *dass es- RUhig is;* (Z. 08) eine indirekte, aber für Insider durchaus erkennbare Ansprache des Aufnahmeleiters. Dass es diesbezüglich ein gemeinsames Wissen gibt, zeigt die körperliche Orientierung sowohl des Schauspielers als auch des Aufnahmeleiters. Der Schauspieler wendet nach seiner Äußerung seinen Kopf zum Regisseur (Abb. 15) und blickt ihn an, wobei der Regisseur seinen Blick erwidert. Doch auch der Aufnahmeleiter hat in Reaktion auf die Äußerung des Schauspielers seine bisherige Orientierung aufgegeben und hat seinen Kopf in Richtung Schauspieler gedreht und blickt ihn wie der Regisseur ebenfalls an.

09 AL: <<cresc>wollen wer [MAL->]
 10 RE: [((nickt PH zu))]
 11 [(-)]
 12 PH: [((nickt zu AL))]
 13 AL: ja? (-)
 14 PH: <<p, dim>weil das sehr persÖNlich ist>
 15 (1.0)



Abb. 16

09 AL: <<cresc>wollen **wer** [MAL->]

Der Aufnahmeleiter schaltet sich aktiv ein, ohne abzuwarten, ob der Regisseur auf den Hinweis des Schauspielers reagiert. Bei der Produktion seiner Frage <<cresc>wollen wer MAL-> (Z. 09) ist sein Blick auf Phillip gerichtet. Er blickt aufmerksam und mit leicht angehobenem Kopf zu dem Schauspieler (Abb. 16) und nickt diesem zweimal kurz zu.



Abb. 17

13 AL: ja? (-)

Zum Abschluss seiner Frage (Z. 13: *ja?*) wendet er seinen Kopf in Richtung Flur (Abb. 17). Seine Frage ist erkennbar elliptisch: Es fehlt genau eine für die Arbeitsorganisation relevante kategoriale Bezeichnung (wie etwa 'Probieren'), auf deren Grundlage sich die unmittelbar Beteiligten auf die neuen Bedingungen und Anforderungen einstellen können. Eine solche explizite Konzeptformulierung scheint jedoch im aktuellen Arbeitszusammenhang für Phillip, den mittels Blick und Nicken Adressierten, nicht notwendig zu sein, um die Äußerung des Aufnahmeleiters als Hinweis auf einen relevanten neuen Aktivitätszusammenhang zu verstehen. Es scheint auszureichen, die Frage bei dem erreichten Entwicklungsstand zu belassen und mit dem abschließenden *ja?* den mit der Frage verbundenen Aufforderungscharakter zu unterstreichen. Phillip reagiert auf diese Frage, indem er sich vom Aufnahmeleiter abwendet, nach vorne-unten blickt und sich für eine durch die Frage projizierte, jedoch nicht explizit angekündigte 'next action' bereit hält.

Auch der Regisseur, der zum gleichen Zeitpunkt seinen Blick Phillip zuwendet, als dieser seinen Kopf in seine Richtung dreht, nickt dem Schauspieler simultan zu dem MAL- des Aufnahmeleiters kurz zu (Z. 12). Das abschließende *ja* des Aufnahmeleiters ist zwar an Phillip adressiert, jedoch auch vom Regisseur zu hören und in seinen pragmatischen Implikationen zu verstehen. Dies ist ein wichtiger Aspekt: Der Regisseur hat als mit-adressierter und statushöchster Teilnehmer im gegebenen Kontext somit die Möglichkeit, auf das Verhalten des Aufnahmeleiters zu reagieren, beispielsweise zu intervenieren, wenn er damit nicht einverstanden ist.

Phillip reagiert im Folgenden auf die konditionelle Relevanz, die der Aufnahmeleiter mit seiner Frage etabliert hat, und begründet mit *weil das sehr persönlich ist*, warum er für das Probieren der Szene mehr Ruhe haben möchte. Einerseits reagiert er auf die gesprächsorganisatorischen Implikationen der Äußerung des Aufnahmeleiters (vor allem auf den appellativen Charakter des abschließenden *ja?*). Andererseits liefert er damit aber keine unmittelbare auf die Frage bezogene Antwort. Es handelt sich hier eher um die begründende Expansion seiner vorherigen Äußerung, in die hinein die Frage des Aufnahmeleiters inseriert ist.



Abb. 18-19

16 AL: <<f>**okay** dann MACHen wir jetzt **mal** eine PRObe,>
 17 (--)

Interessanterweise verhält sich der Aufnahmeleiter jedoch so, als hätte er eine auf seine Frage passende Antwort bekommen. Er versteht Phillips Begründung also ganz offensichtlich als zustimmende Antwort auf seine Frage. Nach Phillips Begründung kündigt er – laut gesprochen und erneut ohne explizite Aushandlung mit dem Regisseur – nun eine Probe an (Abb. 18).²¹ Beim Beginn seiner Ankündigung mit dem eröffnenden *okay* schaut er noch zu Phillip, dem Schauspieler. Danach ist sein Blick dann zum Flur und auf die dort befindlichen Mitarbeiter gerichtet (Abb. 19). Das die Äußerung eröffnende *okay* in Kombination mit dem *dann* verweist auf ein zweiteiliges Schluss-Format. Dieses besteht aus einem ersten Teil, in dem (in einem Wenn-Kontext) relevante Bedingungen für die Formulierung des zweiten Teils (dem Dann-Kontext) „stehen“, in dem dann die Schlussfolgerungen aus dem vorher ‘Dargestellten’ gezogen werden.

²¹ Es ist interessant, sich diese Äußerung in ihrem sequenziellen Zusammenhang und hinsichtlich ihres Status als ‘third position’ gerade auch als Verdeutlichung des Verständnisses einer auf die eigene Initiative erfolgten Reaktion etwas genauer anzuschauen.

Was aber nutzt der Aufnahmeleiter als Wenn-Kontext für die Formulierung seiner Schlussfolgerung? Ist es die Begründung des Schauspielers? Ist es das, was der Aufnahmeleiter bei seinen Monitoring-Aktivitäten visuell und akustisch wahrgenommen hat? Ist es seine nicht formulierte Interpretation der aktuellen Arbeitsbedingungen am Set?

Was der Aufnahmeleiter *de facto* als Schlussfolgerung formuliert, ist die Ankündigung einer Probe. Der Aufnahmeleiter hat also für sich – und wie gleich noch zu sehen sein wird, auch für alle andern Setmitarbeiter – entschieden, wie mit der aktuellen suboptimalen Situation umgegangen werden soll. Dabei kommt es mit seiner Ankündigung zu einem für die Arbeitsorganisation am Set und die damit zusammenhängenden Koordinationsaktivitäten grundlegenden Wechsel des zentralen Konzeptes: 'Probieren' wird durch 'Probe' ersetzt. Mit diesem Konzeptwechsel gehen für die Schauspieler, den Regisseur, den Aufnahmeleiter, das Continuity Girl und für viele andere Set-Mitarbeiter manifeste Veränderungen einher.

Probieren ist ein Konzept, dessen Implikationen allen bekannt sind und das relativ zur eigenen Funktionsrolle koordinative Relevanz produziert oder nicht. Für 'Probieren' ist konstitutiv, dass es einen Arbeitszusammenhang stiftet, an dem ausschließlich Regisseur und Schauspieler(innen) beteiligt sind. Nur für diese entstehen koordinative Relevanzen: Sie müssen sich für eine gewisse Zeitspanne lokal zur Verfügung halten, sich räumlich aufeinander orientieren und relativ zu ihrer Rolle agieren. Für alle anderen Träger von Funktionsrollen besitzt die Ankündigung keine vergleichbaren Implikationen; abgesehen davon, dass sie den durch das 'Probieren' konstituierten Arbeitszusammenhang durch ihre Arbeit nicht stören dürfen. Insofern sind sie hinsichtlich der Autonomie ihres Arbeitszusammenhangs ansatzweise beeinträchtigt. Das ändert sich nunmehr grundsätzlich.

Die Durchführung einer Probe verlangt nun von allen Setmitarbeitern eine temporäre Ausrichtung auf genau den einen Arbeitszusammenhang, den der Regisseur mit den Schauspielern konstituiert. Für die Dauer der Probe müssen sie ihren eigenen Arbeitszusammenhang unterbrechen, damit die für die Durchführung der Probe notwendige Ruhe am Set einkehren kann.

Angesichts dieser weitreichenden Implikationen ist es erstaunlich, dass der Aufnahmeleiter seine antizipatorische Initiative selbstbestimmt und ohne Absprache und Absicherung mit dem Regisseur ergreift. Das Verhalten des Regisseurs zeigt jedoch, dass der Aufnahmeleiter mit seiner Initiative (eine Probe anzukündigen) genau die Orientierung und Erwartung des Regisseurs

getroffen hat. Dieser verhält sich ganz so, als habe er selbst die Probe angeordnet. Er verfolgt interessiert die konkreten organisatorischen Aktivitäten des Aufnahmeleiters und seines Assistenten bei der Herstellung der Probe und übernimmt, nachdem die Voraussetzungen gegeben sind, vom Aufnahmeleiter wieder die Initiative. Als eine zentrale Voraussetzung für die Probendurchführung bearbeitet der Aufnahmeleiter nun explizit die Geräuschquelle im Flur, die er – zuvor zusammen mit dem Schauspieler und dem Regisseur – bereits mit seinem Blick als Störung kenntlich gemacht hatte.

18 AL: (--) wenn die LAMpen stehn wär TOLL;
19 wenn wir ein-

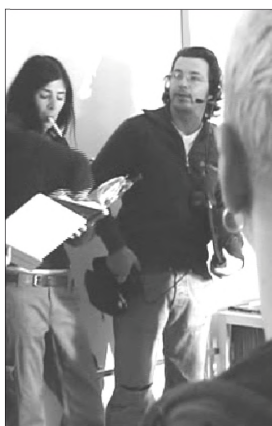


Abb. 20

20 AL: (--) <<dim>BISSchen ruhe halten könnten;>

Der Aufnahmeleiter spricht nun die Beleuchter indirekt an (*wenn die LAMpen stehn*) und stellt ihnen noch eine gewisse Zeit zur Verfügung, die Lampen, die sie gerade aufbauen, zu platzieren. Seine Ansprache macht jedoch klar, dass dieser Zeitrahmen begrenzt ist und die Arbeiten möglichst schnell abgeschlossen werden müssen. Im Rahmen der bereits erfolgten Ankündigung der Probe sind neben den Beleuchtern auch alle übrigen Set-Mitarbeiter mit-adressiert. Mit *wenn wir ein-* (--) <<dim>BISSchen ruhe halten könnten;> (Z. 19-20) (Abb. 20) fordert er alle am Set Anwesenden dazu auf, die für die Probe notwendige Ruhe einkehren zu lassen. Wie die Abbildung zeigt, ist der Aufnahmeleiter einen Schritt von der Wand nach vorne getreten und hat neben seinem Blick auch den Oberkörper leicht eingedreht und auf den Flurbereich ausgerichtet. Sein Unterkörper bleibt hingegen auf den Tisch mit dem Regisseur und den Schauspielern als dem Ort der bevorstehenden Probe ausgerichtet. Mit diesem „body torque“ (Schegloff 1998) verdeutlicht er, dass er gleich

wieder zum Tisch zurückkommen wird und der Tisch seine dominante Orientierung darstellt. Die Vorbereitung der Probe wird also nun explizit für alle anderen noch ablaufenden Arbeitsprozesse relevant gemacht, ungeachtet der augenblicklichen autonomen Strukturen in diesen einzelnen Arbeitskontexten. Während der Ansage des Aufnahmeleiters verfolgt der Regisseur die Reaktionen der Set-Mitarbeiter: Die meiste Zeit über beobachtet er das Geschehen im Flur, wo die Beleuchter mit ihren Lampen beschäftigt sind.

Die bisherige Analyse der Initiativen des Aufnahmeleiters verdeutlicht folgende Aspekte, die für Realisierung und Funktionalität antizipatorischer Initiativen auf dem Film-Set konstitutiv sind:

Erstens hat der Aufnahmeleiter die kurze Aushandlung zwischen dem Regisseur und Phillip im Kontext der Probier-Frage sowie das kurze Intermezzo zwischen Phillip und Julie wahrgenommen. Dies unterstreicht ganz zentral die Bedeutung von Monitoring als zentrale Bedingung antizipatorischer Initiativen.

Zweitens besitzt das Monitum des Schauspielers – obwohl nicht explizit an ihn adressiert – für den Aufnahmeleiter handlungspraktische Implikationen. Er wird ohne explizite Abstimmung mit dem Regisseur selbstbestimmt initiativ. Er schätzt die aktuelle Situation nicht so ein, dass er mit seiner Initiative die Handlungsabsichten des Regisseurs behindert. Er weiß, dass er und nicht der Regisseur für die Herstellung der Voraussetzungen *dass es- RUhig is* zuständig ist. Folglich kann er davon ausgehen, dass dieser keine Veranlassung hat, an dieser Stelle aktiv zu werden.

Drittens interpretiert nur der Aufnahmeleiter Phillips Äußerung als Aufforderung, auf der Grundlage der mit seiner Funktionsrolle assoziierten Zuständigkeit und Verantwortung tätig zu werden. Dies unterscheidet ihn von allen anderen Beteiligten, die Phillips Äußerung ebenfalls gehört haben.

Die für das Filmset konstitutive ausdifferenzierte Form arbeitsteiliger Zuständigkeit ist letztlich dafür verantwortlich, dass die Äußerung des Schauspielers gerade für den Aufnahmeleiter (und nur für ihn) eine besondere Verstehensanforderung darstellt, die er mit dem Verfahren der antizipatorischen Initiative bearbeitet. Er setzt das passive Konzept (‘Abwarten’) des Schauspielers aktiv um. Er zeigt damit, dass er es als seine Verantwortlichkeit versteht, den Zustand, auf den gewartet wird, aktiv herbeizuführen.²²

²² Mit Bezug auf Sacks (1992b-f) Vorstellung von „category bound activities“ kann man hier sehr deutlich das an die jeweilige Kategorie (hier Funktionsrolle) gebundene Verhalten der Beteiligten sehen, das – bezogen auf den gleichen Anlass – einmal auf Passivität und einmal auf aktives Gestalten orientiert ist.

Dass diese Initiative

- a) selbstbestimmt erfolgt,
- b) für alle anderen Beteiligten orientierungsleitend wird,
- c) ganz im Sinne des Regisseurs realisiert wird und
- d) als funktionale Problemlösung die Defizite der aktuellen Situation behebt,

zeigt die Kompetenz und Professionalität des Aufnahmeleiters, antizipatorische Initiativen fraglos und als ökonomisches Verfahren in Reaktion auf die aktuelle Interaktionsentwicklung als Ressource einzusetzen. All das hat jedoch im visuellen und auditiven Monitoring und in der Kompetenz, sich zum richtigen Zeitpunkt angesprochen zu fühlen, seine zentrale Voraussetzung (Schmitt/Deppermann 2007).

Bei genauem Hinsehen wird ein Adressierungsmodell deutlich, das sich an den Anforderungen der spezifischen Kooperationsform der Setmitarbeiter orientiert und auf die Ökonomisierung des interaktiven Austauschs abzielt. Die Grundlage dieses Modells ist die fraglose Unterstellung des aktuell Sprechenden, dass die für die momentane Arbeitsorganisation relevanten Beteiligten mithören und für sich entscheiden, ob sie sich angesprochen fühlen oder nicht. Aus Sprecherperspektive stellt sich das Modell also primär als eine Art Globaladressierung dar, bei der handlungsrelevante Äußerungen nicht funktionsrollenspezifisch adressiert werden müssen. Dass die Äußerungen vielmehr in die Öffentlichkeit des Set entlassen werden, ohne selbst einen spezifischen Adressaten zu identifizieren, führt zu einer enormen Entlastung für den Sprecher, die angesichts der Vielzahl potenzieller Kooperationspartner nicht zu unterschätzen ist.

Aus Sicht der potenziellen Adressaten solcher unadressierten Äußerungen führt das Modell zur Notwendigkeit permanenter Monitoring-Aktivitäten, um für genau den Fall gewappnet zu sein, in dem – aufgrund der Funktionsrolle, die man inne hat, und aufgrund der aktuellen Interaktionsentwicklung – klar ist, dass man sich selbst im Akt einer verstehensbasierten eigenständigen Entscheidung zum Adressierten macht.

Setmitarbeiter, die aufgrund ihrer Funktionsrolle in bestimmten Situationen bzw. Arbeitszusammenhängen potenziell Adressierte sein können, müssen sich also grundsätzlich zur Verfügung halten; genau so, wie das der Aufnahmeleiter hier getan hat. Adressierungen werden in der Regel nicht personenspezifisch, sondern als ‘audience design’ (Bell 2001, Coupland 2007, Clark 1992) realisiert. Mitglieder dieses ‘audience’ entscheiden dann auf Grundlage ihrer aktuel-

len Situationseinschätzung und den Implikationen ihrer Funktionsrolle, ob sie sich adressiert fühlen. Es handelt sich also um eine Form der weitgehend interpretationsgestützten Selbstwahl des Adressaten, wobei allein schon die Tatsache, dass ein spezifischer Mitarbeiter für sich gesprächsorganisatorische Implikationen erkennt und sich als Sprecher etabliert, unter den Bedingungen des Feldes eine Form der Verstehensdokumentation darstellt.

Diese Entscheidung der Beteiligten, sich selbst zum Adressaten zu machen, korrespondiert mit spezifischen Erwartungen derjenigen, die Äußerungen mit einer unspezifischen Globaladressierung realisieren. So, wie sich nur bestimmte Beteiligte angesprochen fühlen, so verbinden sich seitens der Sprecher mit Äußerungen, die alle/mehrere Beteiligte hören können und die auch (diffus) an alle adressiert sind, nur in Bezug auf bestimmte Beteiligte spezifische Folgeerwartungen, die zudem sehr unterschiedlich ausfallen können.

Man kann sich das an folgendem Beispiel verdeutlichen: In einer länger gestreckten Aushandlung zwischen der Regisseurin und der Kamerafrau, in der besprochen wird, wie eine Szeneameratechnisch realisiert werden soll, kommt die Regisseurin letztlich zu einer Entscheidung: Die Szene soll mit einer Handkamera gedreht werden. Die Formulierung dieser Entscheidung wird von unterschiedlichen Beteiligten, die der Aushandlung gefolgt sind, in sehr verschiedener Weise verstanden, was sich in unterschiedlichen Folgehandlungen dokumentiert: Der Kameraassistent orientiert sich in Richtung Kamerawagen, um die Handkamera für die nächste Szene vorzubereiten. Der Aufnahmeleiter hebt zwei kleine Sandsäcke auf, die zuvor bei einem Kameraschwenk als Basis einer Rampe gebraucht wurden, und räumt sie so als mögliche Hindernisse für den kommenden Gang der Kamerafrau mit der Handkamera aus dem Weg. Die generelle Struktur hinter diesen beiden Handlungen des Kameraassistenten und des Aufnahmeleiters ist identisch: Auf der Grundlage kontinuierlicher Monitoring-Aktivitäten gelangen beide zu einem spezifischen Verstehen der Entscheidung 'Handkamera'. Sie definieren sich übereinstimmend als Adressierte und realisieren als Folge die oben beschriebenen Handlungen, die sich beide vorbereitend auf den Dreh mit der Handkamera beziehen.

Das für das Set spezifische Adressierungs-Modell und die damit verbundenen Implikationen hinsichtlich der Beteiligungsstruktur der verschiedenen Setmitarbeiter eröffnet unter organisationsstruktureller Hinsicht einen interessanten Blick auf den Zusammenhang von kollektivem, ziel- und produktorientiertem professionellem Handeln unter spezifischen Bedingungen. Das Modell reagiert auf einen schauplatzgebundenen Kontext mit hoher Kontaktdichte und

arbeitet auf der Grundlage sehr weitgehender arbeitsteiliger Ausdifferenzierung und speziell darauf bezogener und in Auseinandersetzung mit diesen Strukturen entstandenen Lösungen im Bereich professionsspezifischer, interaktionskonstitutiver Anforderungen.

Unter einer solchen Perspektive hat das Modell folgende Implikationen für die zielbezogene Kooperation:

Ökonomie-Implikation: Da die Arbeiten am Set grundsätzlich immer unter Zeitdruck ablaufen, ist der weitgehende Verzicht auf unmittelbar nicht notwendige oder funktionale interaktive Praktiken (explizite Adressierungen) eine plausible Reaktion.

Orientierungs-Implikationen: Eine arbeitsorganisatorische Struktur, die sich durch die Notwendigkeit auszeichnet, das Verhalten anderer zumindest so weit zu verfolgen, dass man sich in bestimmten Situationen angesprochen fühlen kann, verhindert das Abtauchen im eigenen Arbeits- und Zuständigkeitszusammenhang. Der Status eines prinzipiell immer Mit-Adressierten erhält so die Wachsamkeit der Mitarbeiter und stärkt die Orientierung an dem 'joint project'.

Autonomie-Implikationen: Die Anforderung, als potenziell immer Mit-Adressierter selbst zu entscheiden, ob man aktiv werden muss und wenn ja, wie – statt auf konditionell relevante Vorgaben zu reagieren – stellt einen autonomiebezogenen Ausgleich zu engen, durch die feingliedrige Arbeitsteilung etablierten Zwängen und Vorstrukturierungen dar.²³

Beispiel 2: Ankündigung einer Probe (Aufnahmeleiter 2)

#2 *gitta bist du okay?* (Set-UG/20/02/04/Take-01-RS)

Auch Beispiel 2 zeigt, dass antizipatorische Initiativen – obwohl sie nicht durch das Prinzip der konditionellen Relevanz projiziert werden – nicht unkontextualisiert vom Himmel fallen. Sie erfolgen vielmehr in Reaktion auf die lokale Interaktionsentwicklung, die einer detaillierten Online-Analyse (Dausendschön-Gay/Krafft 2000, 2002; Mondada 2006; Schmitt i. Vorb.) unterzogen wird. Zuweilen ist es dabei notwendig, die Voraussetzungen für die Realisierung und die Angemessenheit der Platzierung dieses Verfahrens im aktuellen Interaktionsgeschehen explizit sicher zu stellen und zu überprüfen. Auch dann, wenn beispielsweise der Aufnahmeleiter einen sicheren Eindruck von der aktuellen Interaktionsentwicklung hat, initiiert er – in unterschied-

²³ Dieses Modell mit den skizzierten Implikationen stellt eine interessante Adaption des Normalfalls der von Sacks/Schegloff/Jefferson (1974) beschriebenen 'turn-taking-Organisation' dar.

lich manifester Weise – kurze Aushandlungssequenzen, die sich auf die erkennbare Ratifikation seiner Einschätzung und die sich daraus ergebenden Handlungsfolgen beziehen. Im ersten Beispiel war das die nicht zu Ende formulierte Frage des Aufnahmeleiters *wollen wer* [MAL-] (Z. 09) und die Nachfrage *ja?* (Z. 13).

Die konkrete Realisierung der Voraussetzungssicherung als Bestandteil des Verfahrens unterscheidet sich im Einzelfall hinsichtlich der Form und des Ausmaßes der empirischen Repräsentanz. Beispiel 2, das die Voraussetzungssicherung und Realisierung der antizipatorischen Initiative eines anderen Aufnahmeleiters an einem anderen Set zeigt, ist diesbezüglich manifester als Beispiel 1.



Abb. 21

Der Videoausschnitt zeigt die Vorbereitung verschiedener Setmitarbeiter auf die Probe der nächsten Szene (Abb. 21). Die Regisseurin bespricht dabei mit dem Schauspieler, wie er an das Fahrrad, das in der Szene eine zentrale Rolle spielt, herantreten und wann er wie seinen Text sprechen soll. Eine Mitarbeiterin der Requisite (Gitta) ist währenddessen noch mit der genauen Justierung des Fahrrades beschäftigt, das im richtigen Winkel gekippt sein muss, damit der auf dem Gepäckträger platzierte Rucksack nicht herunterfällt bzw. das Fahrrad umwirft. Die Regisseurin, die Kameracrew mit der Kamerafrau und der Aufnahmeleiter, der mit der Überprüfung des Funkkontaktes zu einem Mitarbeiter im Inneren des Gebäudes beschäftigt ist, stehen neben und hinter dem Kamerawagen für die Probe bereit. Im Zuge dieser Vorbereitungsaktivitäten übernimmt dann der Aufnahmeleiter die Initiative zur Herstellung der Probenvoraussetzungen. Schauen wir uns also diesen Vorgang etwas genauer an.

```
01 RE:  <<f,>uli der KOMmt und macht=ne probe.>
02 RE:  entschuldige-
03 RE:  (-) glaub [ich- jetzt gleich.
04 AL:  [nä: der kuckt einmal
```


05 RE: [da kuck da bei der tür.]
 06 AL: [durch er hat nur durch] die tür gekuckt.
 07 RA: [nein der hat [da] nur]
 08 KA: [nur]
 09 RE: ach so.
 10 XW: <<p> funkkontakt> (--)
 11 RE: funkkontakt sehr gut.

Die Regisseurin (RE) weist die Kamerafrau (KA) auf die beginnende Probe hin <<*f*>uli der KOMmt und macht=ne probe.>, was eine kurze interaktive Verdichtung in Gang setzt, an der sich der Aufnahmeleiter (AL), die Regieassistentin (RA) und auch kurz die angesprochene Kamerafrau (KA) beteiligen. Übereinstimmend weisen sie darauf hin, dass der Schauspieler noch nicht mit der Probe beginnen will, sondern einfach nur einmal durch die Glastür nach draußen geblickt hat (Z. 04-08). Die Regisseurin reagiert hierauf mit *ach so*. und antwortet im Anschluss an die Frage, wie der Funkkontakt ist, mit *funkkontakt sehr gut*. Dies ist nun der Moment, an dem der Aufnahmeleiter aktiv wird. Er blickt zu Gitta, der Requisiteurin, die noch am Fahrrad beschäftigt ist, und spricht diese an <so gitta bist du okay?> (Abb. 22).



Abb. 22

12 AL: <so gitta bist du okay?>
 13 (2.0)

Nach seiner Frage und in der sich anschließenden Sprechpause orientiert sich der Aufnahmeleiter auf die Kamerafrau, dreht dabei seinen Kopf in ihre Richtung und schaut zu ihr, die auf dem Kamerawagen mit der Kamera beschäftigt ist. Sie blickt durch das Objektiv ihrer Kamera, während der Aufnahmeleiter sie nun namentlich mit dem laut gesprochenen <<*f*>Uli?> adressiert (Abb. 23). Nach einer Sprechpause von zwei Sekunden Dauer reagiert die Kamerafrau auf seine Nachfrage mit einem leicht singenden *be:rei:t*.



Abb. 23

14 AL: <<f>Uli??
 15 (2.0)
 16 KA: <<leicht singend> be:rei:t.>

Der Aufnahmeleiter schätzt auf der Grundlage seiner Online-Analyse der aktuellen Interaktionsentwicklung die Situation so ein, dass er in seiner Funktion als derjenige, der die Bedingungen für Proben und Drehs herzustellen hat, aktiv wird. Er wird dies in spezifischer Weise: Er wartet nicht weiter ab und schaut dem Treiben am Fahrrad und an der Kamera nicht weiter zu, sondern involviert andere Setmitarbeiter in seine Aktivität der Voraussetzungssicherung. Zu diesen Personen gehören Gitta, die Requisiteurin, und Uli, die Kamerafrau. Beide spricht er mit lauter Stimme an. Die Reihenfolge, in der die Adressierungen erfolgen, ist durch die Struktur des Arbeitsprozesses motiviert. Bevor Gitta mit ihrer Arbeit am Fahrrad nicht fertig ist, ergibt es keinen Sinn, die Kamerafrau auf die Probe vorzuorientieren.

Die Requisiteurin und die Kamerafrau sind jedoch nur die namentlich adressierten Personen, mit-adressiert sind in den Aktivitäten des Aufnahmeleiters weitaus mehr Personen. Zu den ebenfalls angesprochenen Funktionsrolleninhabern, die aufgrund ihrer räumlichen Positionierung in der aktuellen Situation und aufgrund der Lautstärke der Äußerungen des Aufnahmeleiters dessen Aktivitäten auf jeden Fall mitbekommen haben, gehören die Regisseurin und deren Assistentin, die Mitglieder der Kameracrew und natürlich auch der Schauspieler, der die Szene spielen soll.

So wie der Aufnahmeleiter durch seine Pausen dem Regisseur die Gelegenheit zur Reaktion gegeben hat, so eröffnet der Aufnahmeleiter in diesem Beispiel ebenfalls die Gelegenheit zur Ratifikation seiner Initiative, die Vorbereitungsaktivitäten nun zur tatsächlichen Durchführung der Probe überzuleiten.

Gemäß der hierarchischen und funktionsrollenspezifischen Position der Regisseurin kann nur sie diese Ratifikation realisieren, sei es durch stumme Zustimmung oder durch eine explizite verbale Reaktion. Dass die Kamerafrau schon mit *be:reit.* auf seine Nachfrage reagiert hat, reicht als Ratifikation nicht aus. Die Regisseurin fasst – hinter dem Lichtschutz des Kameraobjektivs verborgen – mit ihrem *ja?* (Abb. 24) noch einmal nach und projiziert dann in einem Schlussverfahren (*dann*) und in sehr allgemeiner Weise mit *dann wolln wer mal machen.* eine Folgehandlung. Diese benennt sie jedoch nicht selbst. Das ist, arbeitsteilig geregelt, die Zuständigkeit des Aufnahmeleiters: Er transformiert und spezifiziert die Äußerung der Regisseurin in die konkrete Ankündigung einer Probe.

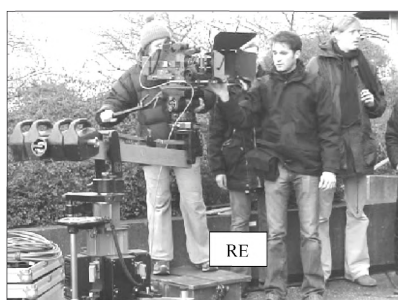


Abb. 24

17 RE: (1.1) **ja?**

18 RE: (-) dann wolln wer mal machen. (--)

Während der Aufnahmeleiter bei der Reaktion der Regisseurin in Richtung Fahrrad geblickt und den Bereich gescannt hat, der für die Probe gebraucht wird, dreht er nun seinen Kopf zur Seite und beginnt eine Rückorientierung seines Blicks zur Kamera. Er startet nach einer kurzen Sprechpause (--) mit abermals lauter Stimme in die Öffentlichkeit des Set hinein mit der Ankündigung der Probe.



Abb. 25-26

19 AL: <<f>okay. dann ACHtung.>

Es ist interessant, sich die sehr weitgehende Analogie dieser Probeankündigung mit der Ankündigung im ersten Beispiel durch den dortigen Aufnahmeleiter zu verdeutlichen. Die Analogie bezieht sich sowohl auf das Äußerungsformat als auch auf die Sequenzierung der Äußerung. Das ist konkret die Zweiteiligkeit der Ankündigung, die aus der vorangestellten Fokussierung *<<f>okay, dann ACHtung.>* (Abb. 25-26) und der nachfolgenden Aufforderung zum probeadäquaten Verhalten der Setmitarbeiter besteht *<<f>und ruhe bitte für die probe>* (Abb. 27-28).



Abb. 27-28

20 AL: (-) *<<f>und ruhe bitte für die probe>*

Beide Aufnahmeleiter realisieren zudem übereinstimmend eine extrem verkürzte Variante einer zweiteiligen Wenn-Dann-Struktur, bei der der Wenn-Teil jeweils weggelassen wird und ein *okay* in der Startposition ihrer Ankündigung (Beispiel 1: *okay dann MACHen wir jetzt mal eine Probe., Z. 16*). Ganz in Analogie zu Beispiel 1 realisiert der Aufnahmeleiter auch hier seine antizipatorische Initiative im fein gewebten Netz der setspezifischen Hierarchie und arbeitsteiligen, funktionsrollenspezifischen Aufgaben und Zuständigkeiten. Sein Zuständigkeitsbereich erschöpft sich in der Herstellung der Voraussetzungen für eine Probendurchführung. Den Startschuss zur Durchführung der Probe kann er (genau wie sein Kollege in Beispiel 1) selbst nicht eigenständig geben. Beiden Aufnahmeleitern ist zudem gemeinsam, dass sie die Ratifikation für ihre Initiative einholen. Dies zu tun ist die unantastbare Zuständigkeit der Regisseurin. Der Aufnahmeleiter trägt dieser Tatsache dadurch Rechnung, dass er sich nach der Gesprächspause (2.0), in der die betroffenen Setmitarbeiter sich nach seiner Vorankündigung auf die gleich beginnende Probe hin orientieren und koordinieren, zur Regisseurin wendet und dabei ein aufforderndes *und?* (Abb. 29) spricht. In diesem Moment blicken sich Regisseurin und Aufnahmeleiter kurz an.

21 (2.0)



Abb. 29

22 AL: **und?**

23 RE: <<p>und bitte>

Diese Aufforderung macht neben dem kurzen Blickkontakt auch durch die Lautstärke klar, dass es hier um einen Austausch geht, der nur die beiden betrifft. Der Aufnahmeleiter macht also den weiteren Fortgang der aktuellen Interaktion von einer weiteren Ratifikation der Regisseurin abhängig. Die Regisseurin reagiert auf seine Aufforderung mit dem leise gesprochenen <<p>und bitte>. Der Aufnahmeleiter hat sich nach dieser kurzen Aushandlungssequenz mit der Regisseurin bereits wieder in Richtung Fahrrad und Hauseingang orientiert, aus dem der Schauspieler heraustreten wird. Bei dieser Umorientierung wiederholt er mit angehobener Lautstärke noch einmal wörtlich die Reaktion der Regisseurin und gibt somit den offiziellen Startschuss für den Beginn der Probe (Abb. 30).



Abb. 30

24 AL: <<f>und **bitte**>

Während der Aufnahmeleiter die Voraussetzungen für die Durchführung der Probe überprüft, schaut die Regisseurin bereits auf den Videomonitor, auf dem sie die Probe verfolgen wird. Unmittelbar danach tritt der Schauspieler aus der Tür und beginnt mit dem Spiel der Szene.

Bei diesem Beispiel steht die antizipatorische Initiative des Aufnahmeleiters stärker im Kontext einer kollektiven Organisation der Probe, bei der sich auch die Regisseurin verbal beteiligt. Das Beispiel zeigt die mehrschrittige Etablierung der Probe, die durch eine zweiteilige Phase der Voraussetzungssicherung und Ratifikation der antizipatorischen Initiative gekennzeichnet ist. Dies zeigt – deutlicher als in Beispiel 1 – die grundsätzliche Ambivalenz des Verfahrens: Antizipatorische Initiativen sind aufgrund ihres nicht oder nur bedingt prognostizierbaren Charakters immer der Gefahr ausgesetzt, zum falschen Zeitpunkt (zu früh oder zu spät) realisiert zu werden und damit mit Aktivitäten anderer zu kollidieren. Aufgrund ihres grundsätzlich vorgreifenden Charakters laufen sie zudem Gefahr, den Zuständigkeitsbereich anderer Setmitarbeiter (hier der Regisseurin) zu tangieren und zu einer Kompetenzirritation zu führen.

Es ist gerade die interaktive Bearbeitung dieser unterschiedlichen Implikationen des Verfahrens als Legitimation seiner Realisierung, die hier zu der gestreckten, durch verbale Voraussetzungssicherung und Ratifikationsaufforderung geprägten Struktur führt. Es reicht – so kann man schließen – für den Aufnahmeleiter in dieser Situation nicht aus, dass er die Einschätzung hat, jetzt eine Probe herstellen zu können. Um dies mittels antizipatorischer Initiative faktisch tun zu können, ist der interaktive Umweg über die verbale Abstimmung mit den zentral Beteiligten notwendig. Diesen Umweg ging – wenn auch nicht in der expliziten Art und Weise – auch der Aufnahmeleiter im ersten Beispiel, als er den Schauspieler gefragt hatte: *wollen wer MAL-*. Erst nachdem der Regisseur in der für ihn produzierten Sprechpause nicht aktiv wurde, ist er zur Ankündigung der Probe übergegangen. Aber auch dort kam der Startschuss vom Regisseur.

Ungeachtet der Systematik, Rekurrenz und weitgehenden interaktiven und sprachlichen Übereinstimmungen, in der antizipatorische Initiativen im Ankündigungskontext von beiden Aufnahmeleitern vollzogen werden, besitzen sie keine Selbstevidenz für alle betroffenen Beteiligten, d.h. sie müssen ausgehandelt und interaktiv abgesichert werden. Sie sind sozusagen nicht das intersubjektive Ergebnis eines interpretativen Selbstlaufes, bei dem alle relevanten Beteiligten – aufgrund ihrer Online-Analysen der aktuellen Interaktionsentwicklung – automatisch zur übereinstimmenden Einschätzung kommen.

Die Ankündigung einer Probe ist in ihrer Qualität als antizipatorische Initiative vielmehr immer eine selbstbestimmte Entscheidung und das Ergebnis der auf die Ablaufstruktur bezogenen Interpretation des Aufnahmeleiters und

der damit verbundenen spezifischen Perspektive, aus der heraus die Online-Analyse gespeist wird. Dies bedeutet auch, dass die von der Ankündigung betroffenen Beteiligten durchaus unterschiedliche Online-Analysen von der aktuellen Interaktionsentwicklung haben. Diese sind durch die jeweils funktionsrollenspezifischen Relevanzen der Beteiligten motiviert, welche die aktuelle Interaktionsentwicklung sehr unterschiedlich fokussieren und aktualisieren.

Ablaufbezogene Verstehensdokumentationen werden zudem nicht nur vom Aufnahmeleiter und dessen Assistenten als Teil ihrer funktionsrollenspezifischen Zuständigkeit realisiert. Solche Verstehensdokumentationen werden auch – aber wesentlich seltener – von anderen Setmitarbeitern vollzogen, scheinen jedoch auch hier eine gewisse Bindung an bestimmte Funktionsrollen zu besitzen. Antizipatorische Initiativen anderer Setmitarbeiter zeichnen sich im Unterschied zu denen der Aufnahmeleiter dadurch aus, dass ihre Prognostizierbarkeit wesentlich eingeschränkter ist. Dies hängt unter anderem auch mit ihrem Status hinsichtlich des kommunikativen Haushaltes derjenigen zusammen, die sie realisieren.²⁴

Beispiel 3: Continuity

#3 das detail wollt ihr ja noch (Set-UG/20/02/04/Take-02-RS)

Das dritte Beispiel zeigt eine antizipatorische Initiative der Continuity. Die Continuity ist die Mitarbeiterin, die dafür Sorge trägt, dass in den einander folgenden Aufnahmen eines Films alle Details – Szenenbild, Kostüm, Haltung, Licht usw. – gleich bleiben. Die Aufnahmen werden in der Regel nicht in der gleichen Reihenfolge, in der sie aufgenommen werden, auch montiert. Umso wichtiger ist es, die Details der Aufnahme sehr genau zu protokollieren, um den Eindruck der Kontinuität aufrecht zu erhalten.

Zum Kontext: Nach einem Gespräch mit ihrer Kamerafrau begibt sich die Regisseurin (RE) zum Gaffer²⁵ (GA), der noch bei dem Fahrrad sitzt, das in der zuvor gedrehten Szene eine zentrale Requisite war, und beginnt eine Unterhaltung mit ihm. Im Kontext der Beendigungsphase der Interaktion zwischen der Regisseurin und dem Gaffer finden sich nach und nach die Träger verschiedener Funktionsrollen ein, die bereits zuvor zusammen mit der Regisseurin am

²⁴ Man kann daher auch nicht durch die Ablaufstruktur des Arbeitsprozesses geleitet systematisch nach ihnen suchen.

²⁵ Gaffer/ChefAusleuchter: Er erhält in der Regel seine Anweisungen vom Kameramann und ist zuständig für Aufbau, Inbetriebnahme, Positionierung und Wartung des Lichts, der Beleuchtung und aller anderen elektrischen Einrichtungen am Set.

Videomonitor standen und sich mit ihr die zuvor gedrehte Szene mit dem Fahrrad angesehen hatten. Es handelt sich neben dem Aufnahmeleiter und der Regieassistentin eben auch um die Continuity.

Beendigungsphase des Gesprächs Regie – Gaffer

Das Gespräch zwischen Regie und Gaffer kreist thematisch um die zurückliegende Aushandlung zwischen der Regisseurin und der Kamerafrau, wie die Einstellung zu drehen ist. Das nachstehende Transkript beginnt mit der Beendigungsphase dieses Gesprächs. Die Klärung der Frage, wie sich die Continuity an den Interaktionsraum annähert, wie sie sich im Randbereich etabliert und dort auf sich aufmerksam macht, ehe sie selbst ein Gespräch mit der Regisseurin beginnt, gibt wichtige Hinweise auf die Vorbereitung und Kontextualisierung ihrer antizipatorischen Initiative. Dies ist bei diesem Beispiel von besonderer Bedeutung, da ihre Initiative – anders als die beiden vorhergehenden der Aufnahmeleiter – nicht durch den routinemäßigen Arbeitsablauf motiviert und daher im aktuellen Kontext auch nicht erwartbar ist. Die Konzentration auf die Anbahnung und Etablierung im Interaktionsraum ist auch deswegen zentral, weil sie Ausdruck der Interpretation ihres aktuellen Geschehens und als Verkörperung ihres Verständnisses der Interaktion zwischen Regie und Gaffer ist. Durch die spezifische Art und Weise ihrer Annäherung und Etablierung im existierenden Interaktionsraum verkörpert die Continuity ihr Verständnis vor allem im Hinblick auf den für sie relevanten Aspekt der Zugänglichkeit zum Interaktionsraum und der ‘availability’ der Regisseurin. Der Prozess der schrittweisen Annäherung und Etablierung der Continuity im Interaktionsraum (Mondada 2007, Schmitt/Deppermann 2007) der Regisseurin und dem Gaffer besteht aus drei verschiedenen Phasen: der Annäherung, der Verankerung und der Gesprächseröffnung.

Annäherung

- 01 GA: IHR müsst wissen was ihr wollt,
 02 RE: ja ich WEIß was ich will;
 03 GA: und dann LEUCHT ich euch (auch).
 04 RE: <<all> ich WEIß was ich will;>
 05 RE: <<all> ich weiß auch dass du das LEUCHtest.>

Parallel zur Äußerung <<all>ich weiß auch dass du das LEUCHtest.> (Z. 05) der Regisseurin läuft die Continuity (CO) von links hinter dem Aufnahmeleiter vorbei ins Bild auf die im Vordergrund befindlichen Interaktanten zu. Ihr Blick ist dabei auf den Boden gerichtet. Simultan mit dem *du* der Regisseurin richtet das Continuity Girl ihren Blick kurz auf die Sprecherin (Abb. 31).



Abb. 31

5 RE: <<all> ich weiß auch dass **du** das LEUCHtest.>

Gleichzeitig zur Äußerung des Gaffers *also insofern; ihr müsst es nur WISSEN*. verlangsamt sie leicht ihren Gang und macht eine leichte, zögerliche Bewegung mit ihrem linken Bein. Sie geht dann sofort noch einen Schritt nach rechts auf die Regisseurin zu und tritt damit in deren Blickfeld. Ihr Blick ist bei dieser Bewegung auf den Gaffer gerichtet. Sie hat ihren Körper bei *WAS?* so positioniert, dass ihre Vorderseite der Regisseurin zugewandt ist (Abb. 32).

06 GA: (--) also insofern;

07 GA: ihr müsst es nur WISSEN.



Abb. 32

08 RE: (-) **WAS?**

Verankerung

09 GA: ihr MÜSST euch nur einigen.

10 RE: (-) ↑JA?

11 (2.0)

12 GA: SEHR schön.

13 RE: (--) eine handkamera SO?

14 RE: eine handkamera SO,

15 RE: und FERTIG.

Bei dem $\uparrow JA?$ der Regisseurin bewegt sie ihrem Blick vom Gaffer weg auf den Boden vor sich (Abb. 33). Sie nickt leicht und blinzelt mehrfach. Ihre Körperposition ist dabei statisch: sie ist sozusagen eingerastet (Kendon 1990), d.h. sie hat inzwischen für die Aufnahme fokussierter Interaktion ein stabiles Fundament, das sie bis zur Auflösung des Interaktionsraumes beibehält.



Abb. 33

10 RE: (-) $\uparrow JA?$

Beginn des Gesprächs zwischen Regisseurin und Continuity

15 RE: und FERTig.

16 RE: (---) [und ZIT.]

17 CO: [MHM.]



Abb. 34

16 RE: (---) [**und** ZIT.]

Simultan mit dem Äußerungsbeginn *und ZIT* platziert sie einen zustimmenden Rückmelder *MHM.*, der etwas verzögert – und dadurch als ‘overlap’ – auf den Äußerungsabschluss der Regisseurin *und FERTig.* in Zeile 15 reagiert. Zusätzlich zu ihrer Rückmeldung nickt sie (Abb. 34), verstärkt also den Aspekt der positiven verbalen Rückmeldung in einer anderen Modalität. Die Regisseurin hat sich inzwischen vom Gaffer in Richtung Continuity weggedreht und blickt diese für einen kurzen Moment direkt an. Die Continuity schaut jedoch weiter auf den Boden vor sich.



Abb. 35

18 RE: (-) und dann kann ich [**das** SCHNEIden.]
 19 CO: [ich hatte gerade überlegt?]

Im Folgenden hebt die Continuity ihren Kopf etwas an, blickt dabei zwischen der Regisseurin und dem Gaffer in die Ferne (Abb. 35) und beginnt dann einen eigenen thematischen Beitrag mit der Äußerung *ich hatte gerade überlegt? ob man irgendWIE-*, die sie jedoch nicht zum Abschluss bringt. In diesem Teil verweist sie auf eigene Überlegungen, die sie als situativ entstanden (*ich hatte gerade überlegt?*) charakterisiert. Sie startet ihre Äußerung zu einem Zeitpunkt, zu dem der Beitrag der Regisseurin sich noch in Progression befindet, wodurch es zu einer etwas längeren Überlappung mit dem Äußerungsabschluss der Regisseurin kommt. Bei dieser Überlappung handelt es sich – auf die Continuity bezogen – in gewisser Weise um einen ‘motivierten Frühstart’. Die Regisseurin hatte ihren Beitrag mit *eine handkamera SO? eine handkamera SO*, und dem daran anknüpfenden Fazit *und FERTig*, thematisch bereits erkennbar abgeschlossen. Dieser Eindruck wird auch durch die nachfolgende Pause (---) verstärkt. Im Sinne von Schegloff (1996, S. 90) realisiert sie dann aber mit *und ZIT*, eine ‘post completion’, die inhaltlich und pragmatisch keine neuen Relevanzen mehr etabliert. Bei dieser ‘post completion’ handelt es sich um die Wiederholung des Fazits *und FERTig*, wobei *ZIT*²⁶ als lautmalerisches Element *FERTig* substituiert. Diesem nachgeschobenen Element folgt erneut eine kurze Pause, ehe die Regisseurin eine zweite ‘possible post completion’ realisiert, die dann von der Continuity überlappt wird. Bereits die erste kurze Überlappung, bei der beide Sprecherinnen gleichzeitig starten, verdeutlicht die Orientierung der Continuity am Äußerungsabschluss der Regisseurin. Beim zweiten nachgeschobenen Element, als sie dieses als solchen erkennen kann, startet sie dann ihre eigene Äußerung.

20 CO: ob man irgendWIE-
 21 CO: das DEtail woll ihr ja noch.=

²⁶ Das *und ZIT* ist eine den Setmitarbeitern bekannte Abschlussformel der Regisseurin.



Abb. 36

22 CO: **da** braucht [ihr IHN ja.]

Mit dem Äußerungsteil *ob man irgendWIE-* beginnt sie das, was sie sich überlegt hat, inhaltlich zu formulieren. Interessant ist in diesem Teil die Referenz *man*, die unspezifisch auf ein Kollektiv verweist, sowie die Äußerungsmodalisierung *irgendWIE-*. Mit dieser werden ihre Überlegungen in ihrem Status als vage und vorläufig qualifiziert.

Die Continuity bringt jedoch die inhaltliche Darstellung ihrer Überlegungen nicht zu Ende. Sie startet vielmehr neu mit *das DETail wollt ihr ja noch.= da braucht ihr IHN ja*. Hier formuliert sie einen Aspekt, der seine Relevanz für einen zukünftigen Arbeitszusammenhang (einer 'next action') besitzt. Die Continuity formuliert hier ihr Wissen und ihre Erwartungen hinsichtlich der Handlungsorientierungen anderer (*ihr*), zu denen die Regisseurin als ihre aktuelle Adressatin gehört. Diese Erwartung wird durch das *ja* als unproblematisch modalisiert und die Grundlagen, auf der diese Erwartung formuliert wird, als fragloses und geteiltes Wissen. Die Modalität der fraglosen Sicherheit wird auch durch das Fehlen von Abschlussmarkierungen deutlich, die – etwa wie eine angehängte 'tag-question' – Bestätigungsbedarf signalisieren würden.

22 CO: [da braucht ihr IHN ja.]

23 RE: [das DETail.]

24 RE: da brauchen wir IHN.

Die Äußerungsmodalität der fraglosen Sicherheit wird in der folgenden Äußerungsentwicklung beibehalten. Auch in *da braucht ihr IHN ja* ist wieder ein *ja* mit fallender und unbetonter Intonation, diesmal als Abschluss integriert, das abermals keine Einladung zur Bestätigung der Richtigkeit des formulierten Inhaltes darstellt. Das *ja* fungiert hier als Modalpartikel und nicht etwa als 'tag' mit gesprächsorganisatorischen Implikationen. Der Inhalt wird vielmehr in deklarativer Weise formuliert und als bekannt vorausgesetzt. Gleichwohl

bietet die Continuity der Regisseurin durch die Sprechpause die Möglichkeit, auf das zuletzt Gesagte zu reagieren. Zu Beginn ihrer Äußerung (bei *da*) bewegt sie ihren Kopf kurz in Richtung Regisseurin, richtet ihren Blick jedoch weiterhin – wenn nun auch nicht mehr so deutlich – auf den Boden. So wie sie mit ihrer konkreten sprachlichen Realisierung (Äußerungsmodalisierungen, Markierung der Vagheit und Vorläufigkeit) ihre Initiative im Hinblick auf damit durch die Regisseurin implizierbare Forderungen oder Vorgaben freihält, so unterstreicht auch ihre Körperhaltung und ihre Blickorganisation, dass es sich tatsächlich um eine Überlegung, nicht jedoch um einen konkreten Vorschlag mit konkreten Handlungsimplikationen handelt.

Dass sie ihre Äußerung an dieser Stelle nicht weiterführt, hat wohl auch damit zu tun, dass die Regisseurin in ihren Äußerungsabschluss hinein bereits verbal aktiv geworden ist. Sie reformuliert in Überlappung mit *das DEtail* genau den thematischen Aspekt, der für sie hinsichtlich des weiteren Arbeitsganges relevant ist.

Die dann mit einem schnellen Anschluss erfolgende Reaktion der Regisseurin *da brauchen wir IHN.* (Z. 24) ist ein sehr weitgehendes, fast wörtliches Zitat der vorherigen Äußerung der Continuity. Bis auf die Personenreferenz, die sie – da sie selbst Teil des *ihr* ist – in *wir* ändern muss, will sie sich selbst nicht ausschließen, wiederholt sie mit übereinstimmender Akzentsetzung (*IHN.*) und fallender Schlussintonation die Partneräußerung.

Die Regisseurin hat also die antizipatorische Initiative der Continuity hinsichtlich der Relevanz ihrer Überlegung bzw. ihres Zutreffens auch aus ihrer Sicht ratifiziert. Unklar ist jedoch, ob sich daraus – und wenn ja, welche – Handlungskonsequenzen für sie ergeben. Diese Frage der Handlungskonsequenzen hatte auch die Continuity offen gelassen, was sich im Zuschnitt ihrer Initiative als ‘Überlegung’ deutlich niederschlägt. Die Reaktionen der Regisseurin sind für die Continuity daher primär so zu verstehen, dass sie zu weiteren Ausführungen, Präzisierungen und Kontextualisierungen aufgefordert ist, aus denen sich dann konkrete Handlungskonsequenzen entwickeln könnten.



Abb. 37

25 CO: **braucht** ihr IHN?

Die Continuity wiederholt mit *braucht ihr IHN?*- noch einmal ihre – von der Regisseurin als Zitat wiederholte – eigene Äußerung, wobei sie nunmehr auf das einleitende *da* und auf den Akzent auf *IHN* verzichtet. Sie behält dabei ihre Körperpositur und ihren Blick bei (Abb. 37), nickt lediglich kurz bei *braucht*.

26 CO: ob der ob er REINtritt und sich den ranzen nimmt.

Im Folgenden formuliert sie dann das Ergebnis ihres zurückliegenden Nachdenkens als vorsichtigen Vorschlag, wie die Regisseurin beim Dreh des Details, das noch ansteht, vorgehen könnte. Das Detail war bereits beim gemeinsamen Ansehen der Videoaufnahme Thema zwischen der Regisseurin und der Continuity gewesen.

Jetzt zeigt sich, dass die Continuity ihre Überlegungen in den Rahmen der in ihrer Eingangsäußerung angelegten syntaktischen Struktur *ich hatte gerade überlegt? ob man irgendWIE-* einpasst. Der jetzige Vorschlag substituiert – auf der Grundlage der syntaktischen Einpassung – den Teil *ob man irgendWIE-* und präzisiert diesen dadurch. Der Verweis auf das Detail erhält durch diese syntaktische Integration den Status einer Insertion.

27 o' aber das kann sie wahrscheinlich nicht

28 MITschwenken ne?



Abb. 38

29 (1.8)

Der Vorschlag wird sofort hinsichtlich seinerameratechnischen Realisierbarkeit im Rahmen des zuvor besprochenen erneuten Drehs (*das DEtail wollt ihr ja noch.*) der am Videomonitor angeschauten Einstellung problematisiert *aber das kann sie wahrscheinlich nicht MITschwenken ne?*. Diese Problematisierung wird mit dem adversativen Konnektor *aber*, eingeleitet, der hier in erster Linie Diskontinuität der thematischen Relevanzen signalisiert. Die Fraglichkeit der Realisierung ihres Vorschlags kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass die Continuity – beginnend mit *REINtritt* (Z. 26) bis einschließlich der Problema-

tisierungsindizierung mit *aber* (Z. 27) mehrfach leicht mit den Achseln zuckt und ebenfalls leicht den Kopf schüttelt. Und auch ihre Mimik drückt ihren Zweifel an der Machbarkeit ihres Vorschlags aus: Zum Gaffer blickend beißt sie sich in der Pause (1.8) auf die Unterlippe und kneift ihre Augen etwas zusammen, was den Eindruck von Nachdenklichkeit erweckt.

Der von der Continuity unterbreitete Vorschlag bezieht sich auf eine noch zu drehende Einstellung, in der ein Schulranzen, der auf dem Gepäckträger des Fahrrades geklemmt ist, gefilmt werden soll. Die Continuity schlägt konkret Folgendes vor: Das Detail soll im Rahmen der nächsten Einstellung, bei der der Gang eines Schauspielers als 'POV' ('perspective of view') mit einer Handkamera realisiert werden soll, gleich mitgedreht werden.

Dass diese 'POV' als relevanter nächster Arbeitsschritt im Rahmen des übergeordneten 'joint project' ansteht, hat eine konkrete Vorgeschichte, die als relevante retrospektive Gründung des Vorschlags eine zentrale Rolle spielt. Diese Geschichte besteht a) aus der gemeinsamen Interaktion im Zusammenhang mit dem Anschauen der Szene am Videomonitor, b) dem Gespräch der Regisseurin mit der Kamerafrau und c) der nachfolgenden Unterhaltung der Regisseurin mit dem Gaffer über diese Szene. Der Vorschlag der Continuity verfügt also über unterschiedlich retrospektive Anker. Er nutzt diese interaktive Vorgeschichte, in der sie selbst bereits am Videomonitor das Detail (den Ranzen) thematisiert hatte, als relevanten Kontext und als Legitimation für ihre antizipatorische Initiative.

Hinsichtlich der antizipatorischen Implikationen ihres Verhaltens wird Folgendes deutlich:

Erstens macht sich die Continuity Gedanken, wie die Regisseurin bei dem erneuten Dreh der am Videomonitor betrachteten Szene das Detail integrieren könnte. Die Voraussetzungen dafür, dass sie diesen Vorschlag überhaupt machen kann, liegen in ihrem kontinuierlichen Monitoring des Verhaltens der Regisseurin, seit diese den Videoraum verlassen hat, um mit der Kamerafrau und anschließend dem Gaffer zu sprechen. Erst im Rahmen dieser Gespräche wurde die Entscheidung getroffen, die Einstellung mit einer anderen Kamera noch einmal zu drehen.

Zweitens ist bereits die Tatsache, dass sie sich zum 'richtigen' Zeitpunkt in der Peripherie des Interaktionsraumes etabliert, den Regisseurin und Gaffer gemeinsam um das Fahrrad herum konstituiert haben, Ausdruck antizipatorischen Verhaltens. Dass sie der Regisseurin nicht bereits zur Kamerafrau gefolgt ist, hat seine Grundlage in dem Wissen um relevante Ablaufstrukturen

und den Implikationen, den die zielbezogene Kooperation bestimmter Funktionsrollen (hier Regie und Kamera) im Hinblick auf die Zugänglichkeit dieser Interaktion für andere Funktionsrollen besitzen.

Der zentrale Punkt ist jedoch ein arbeitsorganisatorischer. Erst nachdem die Regisseurin im Gespräch mit dem Gaffer nochmals ihre mit der Kamerafrau getroffene Entscheidung, die Einstellung mit der Handkamera zu wiederholen, formuliert hat, sind die Voraussetzung für die erfolgreiche Realisierung der antizipatorischen Initiative der Continuity gegeben.

Drittens ist die konkrete sprachliche Realisierung des Vorschlags aufschlussreich. Sie qualifiziert zum einen den Beitrag als antizipatorische Initiative, zum anderen aber macht sie deutlich, dass mit der antizipatorischen Initiative für die Continuity gewisse Risiken verbunden sind. Dieser letzte Punkt verweist darauf, dass unter den gegebenen organisationsstrukturellen und arbeitsteilig-hierarchischen Bedingungen, die die Kooperation zwischen Regisseurin und Continuity regeln, antizipatorische Initiativen der oben analysierten Art (Vorschlag, der in den Zuständigkeitsbereich der Regisseurin eingreift) nicht ganz unproblematisch sind.

Um die antizipatorische Initiative – und die damit für die ‘next action’ verbundenen positiven Implikationen (zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen, indem das Detail gleich mitgedreht wird) – überhaupt realisieren zu können, produziert die Continuity eine Äußerung mit einem spezifischen ‘recipient design’ (Sacks/Schegloff/Jefferson 1974, S. 727; Schmitt/Deppermann 2009). Dieses ‘design’ trägt sowohl dem Status der Rezipientin (= Regisseurin) als auch ihrem eigenen (= der Regisseurin zu- und untergeordnete Mitarbeiterin) in mehrfacher Weise Rechnung. Die zurückliegende Analyse hat diesbezüglich folgende Aspekte deutlich gemacht:

Der Vorschlag als zentrales Element der antizipatorischen Initiative wird explizit und durchgängig als Aushandlungsgegenstand angeboten. Die Initiative wird als Überlegung realisiert, nicht aber als Vorschlag oder gar Aufforderung. Zur Abschwächung möglicher konditionell relevanter Implikationen wird der Vorschlag durch die sofortige Problematisierung seiner kameratechnischen Machbarkeit in seiner Relevanz zurückgestuft. Die Initiative etabliert sehr offene Anschlussimplikationen, die die Entscheidung, was mit der Überlegung passieren soll, vollständig von der Regisseurin abhängig macht. Insgesamt wird eine Orientierung erkennbar, alles zu vermeiden, was die Regisseurin als Eingriff in ihren Zuständigkeitsbereich (oder gar als Übergriff) missverstehen könnte.

30 RE: ÄH:-
 31 da:s WEIß ich nicht.
 32 ERST mal,



Abb. 39

33 RE: **LASS** uns einfach-
 34 CO: o[KAY;]

In ihrer Antwort reagiert die Regisseurin auf zwei unterschiedliche Aspekte: Zum einen verdeutlicht sie mit *da:s WEIß ich nicht.*, dass sie die Frage, bezüglich der Kamerafrau *aber das kann sie wahrscheinlich nicht MITschwenken ne?* (Z. 27-28), nicht beantworten kann. Zum anderen stellt sie die Relevanz dieser Frage mit *ERST mal, LASS uns einfach-* zurück. Auch wenn sie ihre Äußerung zunächst nicht weiterführt, wird dennoch ihre eher ablehnende Haltung hinsichtlich des Vorschlags der Continuity deutlich.

Die Regisseurin hat bei ihrer Antwort ihren Kopf in Richtung Fahrrad gedreht und auch ihre Hand in diese Richtung ausgestreckt, wobei ihr Unterkörper in der bisherigen, auf die Continuity ausgerichteten Position verbleibt. Die Continuity hat inzwischen ihren Blick von der Regisseurin gelöst und blickt nun hinter ihr vorbei in die Richtung, in der der Kamerawagen steht. Beide sind also inzwischen bereits projektiv orientiert: Die Regisseurin auf das Fahrrad, das gefilmt werden wird, die Continuity auf den Kamerawagen und die Kamera, mit der das Fahrrad gefilmt werden wird (Abb. 39).



Abb. 40

34 CO: o[KAY;]

Betrachtet man die Reaktion der Continuity auf das Verhalten der Regisseurin, fällt vor allem das sehr frühe, zustimmende *oKAY*; auf (Z. 34), mit der sie der noch nicht zu Ende formulierten Entscheidung der Regisseurin zustimmt. Die Continuity blickt bei dieser positiven Rückmeldung kurz zur Regisseurin, behält sonst jedoch ihre Körperpositur unverändert bei (Abb. 40). Klar ist jedoch zu diesem Zeitpunkt bereits, dass die Regisseurin ihren eigenen Relevanzen folgt und sich dabei nicht mit der Frage derameratechnischen Machbarkeit auseinandersetzt (*ÄH:- da:s WEIß ich nicht.*). Aufgrund des Äußerungsstarts, mit der die Regisseurin die kurze Sprechpause beendet (*ERST mal,*) und der Weiterführung *LASS uns einfach-* kann die Continuity jedoch zu diesem Zeitpunkt bereits erkennen, dass die Regisseurin die beiden Einstellungen unabhängig voneinander drehen will. Die Continuity bestätigt ihre Zustimmung zur Entscheidung der Regisseurin zum Abschluss der Unterhaltung mit *mhm*, (Z. 39) und *↑oKAY* (Z. 40) noch zweimal.

35 RE: [dieses] diesen [(diesen);]
 36 CO: [und das dann ABsetzen]
 37 RE: ABsetzen?
 38 RE: [lass] es uns jetzt AB[setzen.]
 39 CO: [gut.] [mhm,]
 40 <<h, singend> ↑oKAY.>



Abb. 41

39 CO: [gut.] [mhm,]
 40 <<h, singend> ↑okay
 41 [(2.5)]

Bereits bei ihrer zweiten Rückmeldung *mhm*; (Z. 39, Abb. 41) zeigen sich deutliche Auflösungserscheinungen des Interaktionsraums: Der Gaffer ist im Begriff aufzustehen; die Continuity ist noch deutlicher als bereits zuvor mit ihrem Blick in einem anderen Bereich des Schauplatzes und auch die Regis-

seurin hat ihren Blick vom Fahrrad abgewandt und blickt an der Continuity vorbei in die Ferne. Alle drei sind also körperlich mehr oder weniger deutlich selbstbezogen koordiniert, obwohl die Regisseurin und die Continuity verbal noch aufeinander orientiert sind.

Wenn man die spezifische sprachliche Realisierung der antizipatorischen Initiative der Continuity unter einer hierarchiereflexiven Perspektive betrachtet, kann man nicht nur das gewählte Format und die konkrete sprachliche Form, sondern auch ihre Körperpositur und ihre Blickorganisation als kommunikative Selbstbeschränkung und damit als typisches Verhalten von Untergebenen gegenüber Vorgesetzten oder Statushöheren beschreiben (Schmitt/Heidtmann 2002). Hinsichtlich der antizipatorischen Initiative reflektiert die kommunikative Selbstbeschränkung die Risiken, die mit diesem Verfahren im Rahmen der organisationsstrukturellen Bedingungen des Handlungsfeldes Filmset und speziell hinsichtlich der Kooperation zwischen Continuity und Regisseurin verbunden sind. Konkret bestehen die Risiken darin, dass eine solche Initiative Gefahr läuft, als Vor- und Übergriff in den zuständigen Autonomie- und Entscheidungsbereich der Regisseurin verstanden zu werden. Die oben beschriebenen sprachlichen Verfahren sind Ressourcen, die zur Bearbeitung genau dieser Risiken eingesetzt werden.

6.1.2 Nonverbale antizipatorische Initiativen

Ich wende mich im Folgenden einer Verfahrensrealisierung zu, die sich von den bisher präsentierten Fällen unterscheidet. Die Unterschiede betreffen zum einen die modalen Ressourcen, die zur Realisierung der antizipatorischen Initiativen eingesetzt werden, zum andern die unmittelbare interaktive Relevanz der antizipatorischen Initiative.

Die bislang analysierten Beispiele antizipatorischer Initiativen hatten als gemeinsames Merkmal Verbalität als zentrale Vollzugsmodalität und Realisierungsvoraussetzung. Die analysierten Verfahren wurden zwar nicht ausschließlich verbal realisiert, sondern hatten auch andere Modalitätsanteile. Ohne die verbalen Aktivitäten hätten jedoch weder die beiden Aufnahmeleiter, noch die Continuity ihr Verstehen – in für die aktuelle Situation und bezogen auf die übergeordneten Relevanzen adäquater und funktionaler Weise – dokumentieren können. Die antizipatorischen Initiativen hatten zudem für die etablierte, aktuelle Interaktion unmittelbare Konsequenzen: Sie waren nicht nur Bestandteil der Interaktion, sondern standen im Fokus derselben. In dem

folgenden Beispiel hingegen sind die eingesetzten Ressourcen nicht verbaler Natur und die antizipatorische Initiativen ist nicht nur kein unmittelbarer Bestandteil der Interaktion, sondern bleibt für die aktuelle Interaktion unmittelbar folgenlos.

Antizipatorische Initiativen werden nicht nur verbal, sondern auch vollständig in anderen Modalitäten realisiert. Bei genauem Hinsehen zeigt sich sogar, dass die nicht-verbale Realisierung des Verfahrens systematisch und mit hoher Rekurrenz von sehr unterschiedlichen Setmitarbeitern vollzogen wird. Diese nicht-verbalen Verstehensdokumentationen werden in der Regel ohne erkennbare Relevanzmarkierungen in den Vollzug kooperativer Handlungen inkorporiert und stellen genau in dieser Form und ihrer systematischen Rekurrenz eine der zentralen Grundlagen der gemeinsamen Arbeit am Set dar. Ohne den permanenten, in der Regel unauffälligen und für den Außenstehenden kaum wahrnehmbaren Vollzug kontinuierlicher antizipatorischer Initiativen würde die Kooperation am Set zusammenbrechen.

Man kann – und dies ist keine Übertreibung – sagen, dass der Beitrag, den die meisten Setmitarbeiter zum ‘joint project’ leisten, antizipatorische Qualität besitzt. Eine grundsätzliche antizipatorische Orientierung ist für die eigenständige Arbeitsorganisation aufgrund der hierarchischen und arbeitsteiligen Zusammenarbeit eine wesentliche Voraussetzung für die reibungslose und ökonomische Kooperation vieler Mitarbeiter und Funktionsteams auf engem Raum. Die Qualität eines Verhaltens als nonverbale Realisierung des Dokumentationsverfahrens zeigt sich daher primär in vermittelter Weise darin, dass ein Setmitarbeiter eine für die Realisierung des ‘joint project’ funktionale und notwendige Aktivität, für die er aufgrund seiner Funktionsrolle zuständig ist, zum richtigen Zeitpunkt, mit dem richtigen Zuschnitt, auf der Basis einer grundlegenden Ökonomieorientierung und in der richtigen Modalität realisiert. Indem die einzelnen Setmitarbeiter ihre Funktionsrolle professionell ausfüllen, produzieren sie kontinuierlich ein fein gewebtes Netz nonverbaler Verstehensdokumentationen des Typs ‘antizipatorische Initiative’.

Ich werde nachfolgend ein Beispiel für eine solche unauffällige nonverbale Verfahrensrealisierung präsentieren, um exemplarisch einen Einblick in die Vollzugsspezifik dieser Verfahrensrealisierung zu vermitteln und ihren unauffälligen und scheinbar beiläufigen Status für die Bearbeitung der aktuellen Kooperationsanforderungen zu verdeutlichen.

Beispiel 4: Kameraassistent

#4 Kameraassistent (Set-UG/20/02/04/Take-03-RS)

Zum Kontext: Das Beispiel stammt aus einer Sequenz, die im folgenden Kapitel (6.2) im Detail analysiert wird. Im Kontext der Klärung, wie eine Einstellungameratechnisch umgesetzt werden soll, löst sich die Kamerafrau aus der Interaktionsdyade mit der Regisseurin, um ihr durch den konkreten Einsatz der Kamera, die auf dem Kamerawagen montiert ist, zu zeigen, wie sie sich die Kamera in Aktion vorstellt. Die Regisseurin begibt sich, als die Kamerafrau bereits ihren Wagen erklommen hat, zum Videomonitor, um die Kamerabewegung dort verfolgen zu können. Diesem Ereignis geht bereits eine längere Aushandlung über die besteameratechnische Lösung voraus, an der ausschließlich die Regisseurin (RE) und die Kamerafrau (KA) beteiligt waren.

Obwohl niemand aus der dreiköpfigen Kameracrew, die die Kamerafrau bei ihrer Arbeit unterstützt, in diese Aushandlung involviert war, ist genau zu dem Zeitpunkt, als er gebraucht wird, der für die Führung des Videokabels zuständige Assistent zur Stelle. Er hat das Kabel ergriffen, welches die Kamera mit dem Videomonitor verbindet, um es bei der zu erwartenden Bewegung der Kamera nach vorne nachzuführen und so gegen Einklemmen zu sichern. Schauen wir uns die Annäherung und Etablierung des Kameraassistenten im Interaktionsraum an und fragen wir nach den Voraussetzungen, die erfüllt sein müssen, damit er genau zu dem Zeitpunkt und an dem Ort erscheint, an dem er gebraucht wird.

74 KA: das wäre dann richtig was vom staTIV,
 75 einfach nur lange BRENNweite-
 76 ein fester STAND,
 77 KA: und du [(bist ran)]
 78 RE: [NEIN lucy.]

Sehr deutlich ist die Gleichzeitigkeit zweier Bewegungen: Unmittelbar nachdem die Kamerafrau sich in Richtung Kamerawagen in Bewegung setzt, beginnt auch die Annäherung des Assistenten. Dieser (mit weißer ärmelloser Weste und in Abb. 43 in Rückenansicht) orientiert sich von rechts kommend zum Kamerawagen (Abb. 42-43). Diese Bewegung reagiert auf die Bewegung der Kamerafrau (nur im ersten Bild teilweise am rechten Rand zu sehen), die ihrerseits auf den Hinweis der Regisseurin *fahr en stück RAN*. (Z. 79) reagiert.



Abb. 42

79 RE: fahr en stück **RAN**.



Abb. 43

80 RE: (-) **Aber**;

81 <<h> eben erst **FEST?**>

82 und dann **RAN**.

Kurze Zeit später ist der Kameraassistent bereits in unmittelbarer Nähe des Kamerawagens angelangt (Abb. 44) und ergreift, noch bevor die Kamerafrau ihre Demonstrationsfahrt mit der Kamera beginnt, mit seiner rechten Hand das Videokabel, um es der Bewegung der Kamera nachzuführen (Abb. 45).



Abb. 44-45

83 (1.5/4.5) ²⁷

83 (1.7/4.5)

²⁷ Die Angabe „(1.5/4.5)“ bedeutet, dass das Standbild das Geschehen nach 1.5 Sekunden der insgesamt 4.5 Sekunden andauernde Sprechpause zeigt.

Der Kameraassistent hat mit dieser Aktion eine antizipatorische Initiative realisiert, die auf dem kontinuierlichen Monitoring der situativen Interaktionsentwicklung basiert. Es wird deutlich, dass er sich als einziger der Setmitarbeiter und auch der Kameracrew als mit-adressiert verstanden hat und sich selbst – relativ zu den praktischen Belangen und Anforderungen der aktuellen Kooperation – als relevanter Beteiligter definiert. Als solcher stellt er fraglos und ohne erkennbare Orientierung auf die Interaktion zwischen Regisseurin und Kamerafrau (kein Blickkontakt, sein Augenmerk gilt ausschließlich dem Kameraequipment) seine spezifischen Kompetenzen in den Dienst der Aushandlung zwischen Regisseurin und Kamerafrau.

Aus einer multimodalen Perspektive werden also auch hinsichtlich des Erkenntnisinteresses an Verstehensdokumentationen nicht nur die klassischen Beteiligungsrollen von Sprecherin und Hörerin relevant und analysierbar. Vielmehr wird deutlich, dass auch in diesem spezifischen Erkenntniszusammenhang immer das ganze Interaktionsensemble (Schmitt i. Vorb. b) stehen muss, will man wesentliche interaktionskonstitutive Aspekte nicht übergehen. Die Videoaufnahme macht deutlich, dass der Kameraassistent die aktuelle Interaktionsentwicklung online so analysiert und versteht, dass sie sein Eingreifen und seine Mitwirkung in spezifischer Weise erfordert. Nur formuliert er dieses Verständnis nicht, sondern realisiert die für ihn als Inhaber einer spezifischen Funktionsrolle daraus resultierenden Handlungen. Diese führt er kontextsensitiv, das heißt unter Berücksichtigung der aktuellen interaktionsstrukturellen und interaktionsdynamischen Relevanzen aus: Er ist da, wo er gebraucht wird; hält sich aber jenseits seiner situativen ‘Dienstleistung’ für die Kamerafrau deutlich zurück. Gleichwohl wäre die Kamerafrau ohne seine Unterstützung nicht (zumindest nicht ohne weiteres) in der Lage, die beabsichtigte Kamerabewegung zu realisieren und damit ihrerseits genau die Form von Verstehensdokumentation zu realisieren, die im nächsten Kapitel als ‘probeweise Konzeptrealisierung’ analysiert wird.

6.1.3 Fazit

6.1.3.1 Falltranszendierende Gemeinsamkeiten

Die analysierten verbal realisierten antizipatorischen Initiativen lassen sich als spezifisches Verfahren der Verstehensdokumentation wie folgt charakterisieren:

Inkorporierung verstehensindikativer Verweise

In allen Beispielen sind die verstehensreflexiven Hinweise in den verstehensindikativen Äußerungen auf spezifische Weise realisiert. Die Tatsache, dass für den Interaktionsteilnehmer Aspekte des Verstehens lokal relevant sind, werden nicht expliziert (etwa durch den Gebrauch verstehensindikativer Verben wie „verstehen“, „begreifen“ etc.). Die verstehensbezogene Relevanz des interaktiven Verhaltens muss also vom Produzenten auf andere Art so kenntlich gemacht werden, dass andere Teilnehmer aufgrund der Spezifik des Handlungsvollzuges (Platzierung, Äußerungsstruktur, kontextreferentielle Verweise, re-fokussierende Lexik etc.) diese erschließen können. So liefert die Verstehensmanifestation der ersten beiden Beispiele sprachliche Hinweise auf spezifische Verstehensobjekte (Probe in Beispiel 1 und 2, Detail in Beispiel 3), die sich aufgrund ihrer Unauffälligkeit und permanenten Präsenz als relevanter Aspekt der Kooperation eher der Aufmerksamkeit entziehen, als dass sie sich in den Vordergrund drängen würden. Dabei kann leicht übersehen werden, dass genau damit relevante Verstehensobjekte formuliert und die Setmitarbeiter zu spezifischen Verstehensleistungen und daraus resultierenden Handlungskonsequenzen aufgefordert werden.

Kontextualisierungs- und Legitimierungsnotwendigkeit

Die Verstehensdokumentation reagiert nicht auf eine unmittelbar zuvor etablierte konditionelle Relevanz, sondern erfolgt als selbstbestimmte Entscheidung eines Interaktionsbeteiligten. Der für die Sequenzpaar-Konstitution grundlegende Mechanismus mit seinen weitreichenden Implikationen für die Erklärung des reaktiven Zuges als Erfüllung der im initiativen Zug angelegten Projektion entfällt also in diesem Fall als primäre Erklärung (Deppermann/Schmitt i.Vorb.). An dessen Stelle tritt nunmehr die Rekonstruktion äüßerungs- oder verhaltensstruktureller Hinweise auf die in der zurückliegenden Interaktion liegenden Bezugsanker der Verstehensdokumentation.

Aufgrund des Wegfalls der Relevanz des für die Verstehensdokumentation unmittelbar vorgängigen sequenziellen Kontextes wird der Ausweis des relevanten Kontextes für die Verstehensdokumentation für die Produzenten selbst zum interaktiven Problem. Spuren der Bearbeitung dieses Problems sind die verstehensbezogenen Absicherungen und Legitimationen. Dabei stellen sich die Ressourcen der Bearbeitung dieses interaktiven Problems für unterschiedliche Beteiligte auch durchaus unterschiedlich dar. Die Aufnahmeleiter in Beispiel 1 und 2 finden aufgrund ihrer ablaufbezogenen Zuständigkeit und dem

allgemeinen Wissen aller Setmitarbeiter eine durch den Arbeitsablauf immer schon präparierte systematische Umgebung für ihre antizipatorische Initiative vor. Demgegenüber muss die Continuity durch geeignete Mittel (hier zentrale Begriffe, Konzepte) den relevanten Kontext ihrer Initiative für die Regisseurin explizit verdeutlichen.

Als mittelbarer Bezugspunkt verliert der unmittelbare sequenzielle Kontext jedoch nicht vollständig seine Bedeutung. Vielmehr kommt er bei 'antizipatorischen Initiativen' in einer etwas anderen Hinsicht zur Geltung. Der vorgängige Partnerbeitrag wird dabei nicht mehr hinsichtlich seiner Implikationen befragt, die er für die Verstehensdokumentation besitzt. Stattdessen kommen allgemeine interaktionsstrukturelle Implikationen, die er für den selbstinitiierten Beitrag mit seiner thematisch-pragmatischen Spezifik eröffnet (im Sinne allgemeiner Platzierungs- und Anschlussmöglichkeiten) in den Blick. Bei einer solchen sequenziellen Rekonstruktion rücken also eher Fragen der thematischen Kontinuität und Diskontinuität (im Sinne der Abgeschlossenheit vorangehender Handlungs- und Themenkomplexe (in Beispiel 3) oder der pragmatischen Passung im Sinne eines konsequenten Anschlusshandelns (Beispiel 1, 2, 4)) und der gemeinsamen Bedeutung beider Beiträge im Kontext übergeordneter Relevanzen in den Blickpunkt.

Organisationsstrukturelle Bedingtheit und Funktionalität

Zu den wesentlichen Aspekten, die als Hintergrund und Grundlage der antizipatorischen Initiativen relevant sind, gehören neben der – in den Daten selbst repräsentierten – Relevanz interaktiver Vorgängigkeit (Interaktionsgeschichte) auch Aspekte der interaktionsvorgängigen Organisationsstruktur (Arbeitsteilung, hierarchische Funktionsrollen etc.). Hier spielt vor allem die detaillierte Arbeitsteilung mit ihren funktionsrollenspezifischen Zuständigkeiten, Abhängigkeiten und Verantwortlichkeiten eine zentrale Rolle. Man muss – in Begriffen organisationsstruktureller Relevanz – wissen, wer zu welchem Zeitpunkt mit welchem Anliegen mit wem interagiert bzw. im Sinne übergeordneter Relevanzen überhaupt sinnvollerweise interagieren kann. In der Regel lassen sich die verstehensindikativen Implikationen des interaktiven Vollzuges in hinreichender Weise aus dem dokumentierten Verhalten der Beteiligten selbst rekonstruieren. Für die Einschätzung der verstehensindikativen Relevanz der anderen Aspekte ist hingegen profundes Wissen über die Ordnungsstrukturen des Sets als Arbeitsplatz notwendig. Dieses lässt sich nur durch die verschiedensten Verfahren des ethnografischen Zugangs gewinnen.

Strukturelle Gefährdung

Antizipatorische Initiativen machen aufgrund ihrer relativen sequenzstrukturellen Autonomie die explizite Kontextualisierung der Verstehensdokumentation und deren Legitimierung notwendig (lediglich in Beispiel 4 wird darauf verzichtet). Vor allem die Art und Weise, wie diese beiden Anforderungen bearbeitet werden, eröffnet Einblicke in den Zusammenhang von Verstehen in der Interaktion und den für Verstehen relevanten sozialstrukturellen Bedingungen. Das Continuity-Beispiel zeigt in prototypischer Ausprägung diesen Zusammenhang von Verstehen und sozialstrukturellen Aspekten (hier: Organisations- und Rollenstruktur). Dieser sozialstrukturelle Aspekt motiviert sowohl die Tatsache, dass es die Continuity ist, die hier antizipatorisch initiativ wird, als auch die Art und Weise, in der sie dies tut. Der letzte Punkt wird besonders deutlich an der Explizitheit der anfänglichen Re-Kontextualisierung und Re-Fokussierung, mit der die Continuity einen Aspekt der weit zurückliegenden, vorgängigen interaktiven Relevanz (das Detail, das Namensschild) als für den weiteren Fortgang des 'joint projects' bedeutsam zur Sprache bringt.

Die explizite Kontextualisierungsanforderung entspringt der Notwendigkeit, die antizipatorische Initiative als sinnvolle und funktionale Aktivität im Rahmen des 'joint project' und der (un-)mittelbar anstehenden Aufgaben auszuweisen und dadurch der Regisseurin verständlich zu machen, dass die Continuity – als Bestandteil ihrer Aufgaben – für sie denkt. Die Notwendigkeit der Legitimierung der Initiative entspringt also der Notwendigkeit, die Initiative als Ausdruck genau der rollenspezifischen Arbeitsteilung zu charakterisieren, in der sich die Verantwortung der Funktionsrolle Continuity realisiert, und nicht als Übergriff in die Zuständigkeit der Regisseurin.

Handlungsfeldspezifische Reflexivität und Relevanz

Das Beispiel zeigt den Zusammenhang von grundlegenden Strukturen des professionellen Handlungsfeldes und den mit den feldspezifischen Kernanforderungen zusammenhängenden Anforderungsprofilen an die Beteiligten und der Art und Weise, in der Verstehen empirisch manifest wird. Bei der Bearbeitung des Profils schauplatzspezifischer Verstehensanforderungen ist fast immer mehr als nur Sprache relevant, wobei umgekehrt Sprache für die Organisation und das Verstehen von Abläufen konstitutiv ist (Beispiele 1-4). Bei dem ablaufbezogenen Anforderungsprofil kommt es primär darauf an, zu verstehen, was die augenblickliche Konstellation in dem Bereich, dem sie durch ihre

Funktionsrolle arbeitsteilig zugeordnet ist, für die Organisation der eigenen Arbeit bedeutet und welche Verhaltensmöglichkeiten oder Verhaltenserwartungen sich daraus ergeben. Aufgrund der Professionalität, zu der auch das Wissen um die Zuständigkeiten der anderen Funktionsrolle gehört, und aufgrund der Übersichtlichkeit der kleinteiligen Arbeitsteilung und Zuständigkeiten, gibt es in diesem Anforderungsbereich keinen Anlass für kernaktivitätsbezogene explizite Verstehensthematisierungen. Was jedoch systematisch zu beobachten ist, sind Verstehensdokumentationen des Typs 'antizipatorische Initiative', mit denen Träger von Funktionsrollen als Bestandteil ihrer Funktionsrolle für andere Funktionsrollenträger und im Dienste des übergeordneten 'joint project' Handlungsgelegenheiten schaffen.

6.1.3.2 Strukturelle Eigenschaften des Verfahrens²⁸

Antizipatorische Initiativen sind eine spezifische Form kommunikativer Praktik, bei der es sich um selbstbestimmte kooperative Aktivitäten handelt, die einen Beitrag zu einer 'next action' als Teil der Realisierung eines übergeordneten 'joint project' beitragen. Das gemeinsame übergeordnete Projekt ist bereits etabliert und durch vorangegangene Aktivitäten anderer Beteiligter vorangetrieben worden. Anders jedoch als bei der projektiven Sequenzkonstitution werden antizipatorische Initiativen nicht durch konditionell relevante Vorgängeraktivitäten als Folgeaktivität projiziert.

Antizipatorische Initiativen können sowohl verbal als auch in anderen Modalitäten realisiert werden; sie können zentraler Bestandteil einer fokussierten Interaktion sein oder als für die aktuelle Interaktion nicht oder nur mittelbar relevante Aktivitäten in einem anderen Diskurszusammenhang. Sie können darüber hinaus von den Interaktionsbeteiligten wahrgenommen werden oder sie werden ohne Beachtung vollzogen. Sie können von Interaktionsbeteiligten einer fokussierten Interaktion (beispielsweise von 'by-standers'/'overhearers') realisiert werden, die zwar Handlungen zur Bearbeitung des 'joint projects' vollziehen, aber selbst nicht Teil einer fokussierten (verbalen) Interaktion sind.

Antizipatorische Initiativen verfügen über eine erkennbare sozialstrukturelle Implikation: Sie werden typischerweise von Inhabern hierarchisch untergeordneter Funktionsrollen vollzogen, die damit auf Verhaltensweisen hierarchisch Übergeordneter reagieren und für deren zukünftigen Handlungsmöglichkeiten einen vorbereitenden und absichernden Beitrag leisten. Antizipatorische Initia-

²⁸ In Kapitel 6.1.3.2-6.1.3.4 referiere ich Ergebnisse, die aus gemeinsamen Analysen und Diskussionen mit Arnulf Deppermann hervorgegangen sind und die in schriftlicher Form in Deppermann/Schmitt (2008) und Deppermann/Schmitt (i. Vorb.) festgehalten sind.

tiven basieren auf Retrospektiv-prospektiv-Interpretationen (vgl. Cicourel 1974; Garfinkel 1967), die sich in der Regel auf komplexere und größere interaktive Zusammenhänge beziehen.

Antizipatorische Initiativen weisen – bezogen auf ihre retrospektiv-prospektive Charakteristik – folgende formale Eigenschaften auf:

- kontinuierliches Monitoring des Verhaltens relevanter Fokuspersonen und der Interaktionen, in der sie involviert sind;
- die retrospektive Interpretation aktueller lokaler Aktivitäten im Hinblick auf deren Implikationen für den weiteren Fortgang der kooperativen Interaktion;
- die prospektive Orientierung auf ein ‘joint project’, das durch zurückliegende Partneraktivitäten relevant und erkennbar gemacht worden ist;
- die selbstbestimmte Realisierung einer nächsten Handlung, die einen Beitrag für das ‘joint project’ leistet und die auf dem kollektiven Wissen um die funktionsrollenspezifische Zuständigkeiten, Aufgaben und Kompetenzen der Beteiligten basiert und um die existierenden Abhängigkeiten derjenigen Handlungsschritte, die benötigt werden, damit das ‘joint project’ realisiert werden kann.

6.1.3.3 Zur aktuellen interaktiven Relevanz des Verfahrens

Kommen wir nun zu dem Aspekt der unmittelbaren interaktiven Relevanz und Folgenhaftigkeit der analysierten antizipatorischen Initiativen zurück, der bereits verschiedentlich angeklungen ist. Diesbezüglich unterscheiden sich die verbalen von den nichtverbalen Realisierungen. Im ersten Fall ist die zielorientierte Verfahrensrealisierung ein unmittelbarer Beitrag zur aktuellen Interaktion und zudem eindeutig an das Medium der Verbalität gebunden, beim Kameraassistenten im letzten Beispiel hingegen nicht.

Seine antizipatorische Initiative ist kein Beitrag, der in die aktuelle Interaktion zwischen Regisseurin und Kamerafrau eingreift. Sie ist zudem nicht in der verbalen Modalität realisiert. Gleichwohl besitzt sie Implikationen für die aktuelle Interaktion zwischen Regisseurin und Kamerafrau. Seine Initiative ist unmittelbar subsidiär für die Absicht der Kamerafrau, der Regisseurin dieameratechnische Umsetzung zu demonstrieren. Ohne selbst an der Bearbeitung dieser Aufgabe aktiv Teil zu haben, stellt seine Initiative dennoch eine wesentliche Voraussetzung für das Gelingen ihrer Absicht dar.

Dies ist jedoch eine Frage der unmittelbaren und mittelbaren interaktiven Implikativität bzw. Folgenhaftigkeit des Verfahrens, die analytisch getrennt werden muss von der Frage nach den interaktionsstrukturellen Implikationen des Verfahrens selbst. Hinsichtlich der interaktionsstrukturellen Implikationen und der konstitutiven Struktureigenschaften des Verfahrens sind die analysierten Beispiele gleich. In ihrer Qualität als antizipatorische Initiativen werden sie nicht durch den für die Sequenzkonstitution maßgeblichen Mechanismus der konditionellen Relevanz und der damit verbundenen Projektivität und Erwartbarkeit bestimmter Folgehandlungen motiviert. Gleichwohl sind sie nicht frei von Strukturzwängen und übergeordneten Motivierungen und Zielsetzungen. Ihre spezifische Produktivität liegt in folgendem Zusammenhang: Ohne selbst ein Beitrag zur aktuellen Interaktionsentwicklung zu sein (bzw. sein zu müssen) leisten sie – motiviert durch die aktuelle Interaktionsentwicklung – einen unilateralen Beitrag für die Entwicklung eines ‘joint project’.

6.1.3.4 Zur Funktionalität des Verfahrens: Chancen und Risiken

Während für den von der Konversationsanalyse als Standardfall untersuchten Sequenzierungsmechanismus der konditionellen Relevanz starke Erwartungen für mögliche Folgeaktivitäten etabliert werden, die mittels ‘machinery’ eine Erfüllung mehr oder weniger erzwingen, sind antizipatorische Initiativen viel eher Teil dessen, was Jefferson (1972) als ‘participant’s work’ beschrieben hat. Es obliegt den Beteiligten, den Interaktionsverlauf zu ‘lesen’ und Gelegenheiten für die Platzierung selbstbestimmter kooperativer Beiträge zu finden.

Der Vollzug antizipatorischer Initiativen setzt also unweigerlich das Verstehen der aktuellen Interaktion voraus und dokumentiert immer das Verständnis desjenigen, der das Verfahren realisiert. Wenn man von einem solchen Verständnis ausgeht, eröffnet sich beispielsweise die Möglichkeit, emergente Interaktionsentwicklungen als durch motiviertes Verstehen initiierte systematische Interaktionsentwicklungen zu analysieren. Der konzeptionelle Nutzen ‘antizipatorischer Initiativen’ liegt in methodologischer Hinsicht also primär darin, mit emergenten Strukturen analytischer umgehen zu können und nach der Systematik der Herstellung solcher Emergenzen zu fragen.

Statt solche Strukturen als emergent zu klassifizieren und sie damit letztlich einer systematischen Analyse zu entziehen, werden sie als antizipatorische Initiativen nunmehr als exakt getimte, zielführende Beiträge der laufenden Interaktion sichtbar. Sie werden motiviert durch globalere Interpretationen der Beteiligten, die einen retrospektiven Bezug haben, gleichzeitig aber immer

auf zukünftige Bearbeitungsschritte übergeordneter 'joint projects' bezogen sind. Sie gehorchen nur nicht dem Mechanismus der konditionellen Relevanz: Sie werden nicht durch initiale Züge projiziert und erfüllen demnach auch keine sequenziell vorgängig etablierte Erwartungsstruktur.

Auf der einen Seite sind antizipatorische Initiativen daher wesentlich risikoreicher als Beiträge im Rahmen konditionell etablierter Sequenz- und Erwartungsstrukturen. Gerade weil sie nicht projiziert sind und dadurch keinerlei kontextuelle Evidenz besitzen, die sich die vorgängige Partneraktivität zu Nutze machen könnte, und weil sie selbstbestimmt vollzogen werden, stehen sie auf dem unsicheren Boden komplexer und unsicherer Inferenzen. Sie laufen Gefahr, unkoordiniert zu sein (oder zu scheinen) und in ihrer Qualität als eingepasste, relevante und kooperative Beiträge übersehen oder missverstanden zu werden. Die Analysen der verbalen Realisierungen, in denen die antizipatorischen Initiativen Bestandteil der fokussierten Interaktion waren und dadurch unmittelbare Konsequenzen für deren weiteren Fortgang produzierten, haben gezeigt, dass und wie antizipatorische Initiativen kontextualisiert und legitimiert werden, damit ihre interaktive Funktionalität nicht verpufft oder gar lokale Störungen produziert. Dies betrifft vor allem die unterschiedlichen Techniken der Aufnahmeleiter, bei den Regisseuren die für die Vollenendung der Initiative notwendige Ratifikation einzuholen.

Auf der anderen Seite stellen antizipatorische Initiativen ein mächtiges Mittel der Ökonomisierung kooperativer Arbeitszusammenhänge dar. Dies ist gerade in professionellen Arbeitskontexten eine unabdingbare Voraussetzung. Antizipatorische Initiativen sind, neben ihrer Bedeutung für die Konstruktion von Interaktionssequenzen, von primärer Relevanz im Kontext professioneller Interaktion. Da viele Formen professioneller Interaktion unter hohem Zeitdruck ablaufen, sind gerade antizipatorische Initiativen sehr weitgehend verantwortlich für reibungslose und erfolgreiche Kooperation. Sie sind sowohl eine Ressource für angemessene, kollaborative professionelle Interaktion als zielorientiertes Unternehmen als auch für die interaktive Herstellung und die Symbolisierung eines professionellen Habitus.

Darüber hinaus tragen erfolgreiche antizipatorische Initiativen dazu bei, einen sozialen Zusammenhang unter den Interaktionsbeteiligten zu entwickeln und aufrecht zu erhalten. Das – in alltagsweltlicher Formulierung ausgedrückte – Mitdenken der anderen und die erfolgreiche eigene antizipatorische Bearbeitung relevanter Anforderungen produziert ein kollektives Gefühl, sich ohne Worte zu verstehen und die Gedanken der anderen 'lesen' zu können.

6.2 Probeweise Konzeptrealisierung

Aufgrund ihrer komplexen multimodalen Gestalt und ihrer teilweise tief gegründeten Verankerung in der interaktionsstrukturellen Entwicklung werde ich nur zwei Realisierungen dieses Verfahrens vorstellen können. Die Auswahl der beiden Fälle erfolgt als minimaler Kontrast im Rahmen grundsätzlicher Vergleichbarkeit. Bei weitgehender Konstanz situations- und interaktionsstruktureller Bedingungen zeigt der erste Fall (Kooperation zwischen Regisseurin und Kamerafrau) die Realisierung des Verfahrens unter erschwerten Verstehensbedingungen. Der zweite Fall (Kooperation zwischen Regisseurin und Schauspieler) wird demgegenüber unter wesentlich unproblematischeren Bedingungen realisiert und weist daher eine gänzlich andere interaktionsstrukturelle Charakteristik auf. Zusammen genommen und im unmittelbaren Vergleich ermöglichen die beiden Fälle einen ersten Einblick in die Varianzbreite der Realisierung dieses spezifischen Verfahrens und seiner Produktivität und Adaptivität hinsichtlich sehr unterschiedlicher Situations- und Kooperationsbedingungen (zunächst nur bezogen auf das Set).

Die Konzentration auf probeweise Konzeptrealisierungen bedeutet nicht, dass in den beiden analysierten Beispielen nicht auch andere Verfahren der Verstehensdokumentation realisiert werden. Ich werde vor allem bei der Analyse des ersten Beispiels zwei weitere Verfahren beschreiben, die in einem mehr oder weniger direkten Zusammenhang mit der probeweisen Konzeptrealisierung stehen: Das Verfahren 'Schlüsse ziehen' spielt als Vorbereitung bzw. vorgelagertes Verfahren und damit als Teil der relevanten interaktiven Vorgängigkeit der Konzeptrealisierung eine Rolle. Das Verfahren 'antizipatorische Initiative' hingegen steht als subsidiäres Verfahren im unmittelbaren Kontext der probeweisen Konzeptrealisierung.

6.2.1 Beispiel 1: Regisseurin und Kamerafrau

Als Einstieg in die detaillierte empirische Analyse habe ich einen Ausschnitt ausgewählt, der eine komplexe und langgestreckte Aushandlung zwischen den Inhaberinnen zweier Funktionsrollen dokumentiert, deren Zusammenarbeit für die Zweckrealisierung der setspezifischen Interaktion von zentraler Bedeutung ist. Es geht um die Kooperation von Regisseurin und Kamerafrau. Regisseurin und Kamerafrau müssen kontinuierlich zusammenarbeiten, und diese Kooperationsdyade ist – neben der Kooperation von Regisseur und Schauspieler, die als Kontrastfall im Anschluss beleuchtet wird – die neuralgische Stelle im Produktionsgang der Filmerstellung. Aus der Kooperation

zwischen den Inhaberinnen dieser Funktionsrollen gehen die für den späteren Schnitt notwendigen Einstellungen und Szenen hervor. Die Kooperation erfolgt dabei auf der Grundlage einer klaren Arbeitsteilung: Die Regisseurin weist die Kamerafrau an, das Konzept, das sie von einer bestimmten Einstellung hat,ameratechnisch umzusetzen.

Das ausgewählte Beispiel zeigt in prototypischer Weise den komplexen Zusammenhang sehr unterschiedlicher Verstehensanforderungen, die sich in systematischer Weise am Set genau für diese beiden Funktionsrolleninhaber in künstlerisch-thematischer Hinsicht stellen. Die Funktionsrollengebundenheit ist insofern ein wichtiger Aspekt, weil diese spezifische Kooperation – wie bereits in der Feldbeschreibung dargelegt – durch eine signifikante Hierarchie charakterisiert ist, die dazu führt, dass die Inhaber untergeordneter Funktionsrollen sich in ganz grundlegender Weise an der Regie orientieren und ihre Arbeitsorganisation mit ihr abstimmen müssen. Diese monodirektionale Abstimmung findet ihren Ausdruck in der Konstitution des Inhabers dieser Rolle als Fokuspersion (vgl. Schmitt/Deppermann 2007).

6.2.1.1 Konzeptverstehen

Bei der nachfolgenden Analyse geht es um die Rekonstruktion der mit der Funktionsrollenkonstellation und dem ausgewählten Handlungszusammenhang implementierten Anforderungen und Möglichkeiten der Produktion von Verstehensdokumentationen als Voraussetzung professioneller Kooperation. Der Handlungszusammenhang ist dadurch charakterisiert, dass sich Regisseurin und Kamerafrau darüber austauschen, wie die nächste Einstellung gedreht werden soll.

Bezogen auf die Dokumentation von Verstehen als zentraler Voraussetzung professioneller Kooperation geht es in dem ausgewählten Ausschnitt im weitesten Sinne um etwas, was ich als ‘Konzeptverstehen’ bezeichnen und in folgender Weise charakterisieren will: Die Regisseurin muss ihr Konzept der zu drehenden Einstellung der Kamerafrau vermitteln. Die Kamerafrau muss dieses Konzept einerseits verstehen und ihr Verstehen dokumentieren und sie muss es andererseits anschließend realisieren. Schauen wir uns diesen allgemeinen Zusammenhang nun etwas genauer an.

Die Regisseurin steht also vor der Aufgabe – als Teil der Vorbereitung des nachfolgenden Drehs – der Kamerafrau möglichst präzise zu vermitteln, wie diese die Einstellungameratechnisch realisieren soll. Den mit dieser Aufga-

be der Regisseurin verbundenen Teil der Verstehensanforderungen kann man als ‘Konzeptvermittlung’ bezeichnen. Er besteht darin, die als mentales Modell – zumindest in Teilen – vorhandene Idee oder Vorstellung der nachfolgenden Einstellung für die Kamerafrau verstehbar zu machen. Hierzu gehört unter anderem die Auswahl einer adäquaten Begrifflichkeit, eine der Aufgabe angemessene Darstellungs- und Formulieringslogik und ein ‘recipient design’, das sich bei der Vermittlung an der spezifischen Perspektive der Kooperationspartnerin orientiert und deren funktionsrollengebundene Relevanzen in Rechnung stellt. Allgemein betrachtet handelt es sich um die Transformation eines in der inneren Realität vorhandenen kognitiven Modells in die intersubjektive Welt des aktuellen, kontextspezifischen Interaktionszusammenhangs, für den nicht Verstehen „an sich“, sondern die gemeinsame Produktion von Szenen bestimmend ist. Diese Szenen werden von der Regisseurin später – wenn sich der Kooperationszusammenhang ‘Filmset’ schon lange aufgelöst hat – im Schneiderraum zu einem fertigen Film zusammengefügt.

Es ist im aktuellen Zusammenhang wichtig, sich an einen Aspekt zu erinnern, der eine zentrale Grundlage und Bedingung für die Kooperation dieser beiden Funktionsrolleninhaberinnen darstellt und den ich in der Feldbeschreibung als ‘funktionsrollenspezifische Perspektivität’ bezeichnet habe: Während die Kamerafrau die Kooperation mit der Regisseurin auf der Grundlage einer Produktorientierung organisiert, die auf die situative Realisierung kameratechnisch bestmöglicher Szenen und Einstellungen ausgerichtet ist, beteiligt sich die Regisseurin an der Kooperation auf der Grundlage ihrer spezifischen Wahrnehmung, die ich als ‘Schneiden’ konzeptualisiert habe. Sie betrachtet die zu drehenden Szenen und Einstellungen nicht nur in ihrer aktual-situativen Relevanz, sondern immer auch bereits im Hinblick darauf, wie die einzelnen Szenen hinterher am Schneidetisch montiert werden sollen, um daraus einen Film mit einer chronologischen Erzählstruktur zu erstellen.

6.2.1.2 Konzeptverstehen als Aushandlungsprozess

Charakteristisch für Konzeptvermittlungsaktivitäten ist ihre sequenzielle Struktur. Für Konzeptverstehen ist ein teilweise sehr ausgedehnter konzeptbezogener Austausch- und Aushandlungsprozess konstitutiv. Diese Tatsache reflektiert die Normalform der Kooperation der Funktionsrolleninhaber und darf nicht als Ausdruck problematischer oder gar defizitärer professioneller Kooperation missverstanden werden. Dass dem so ist, liegt in der komplexen Struktur künstlerisch-thematischer Verstehensanforderungen.

Wenden wir uns nun also der Adressatin der Konzeptvermittlung zu. Sie ist diejenige, deren Aufgabe es ist, das vermittelte Konzept zunächst einmal zu verstehen, es in den Relevanzen der eigenen Funktionsrolle zu reflektieren und einen Realisierungsvorschlag zu unterbreiten. In einem nächsten Schritt ist es dann ihre Aufgabe, nach erfolgter Ratifikation durch die Regisseurin das Konzept kameratechnisch umzusetzen. Hier wird noch einmal ein ganz zentraler Aspekt der Kooperation und der damit zusammenhängenden Implikationen für Verstehen deutlich: Verstehen am Set ist nur in einer Zwischenphase Sprachverstehen, dessen Zweck sich darin realisiert, verstanden zu haben. Die Dokumentation von Verstehen muss sich vielmehr in Form eines objektiven, physikalischen Ergebnisses bewähren. Dieses kann die Regisseurin als belichtete Filmrollen mit nach Hause nehmen, um sie später im Schneiderraum weiter zu bearbeiten.

6.2.1.3 Die pragmatische Struktur der Aushandlung

Schauen wir also einmal etwas genauer hin und fragen nach den Verfahren, mit denen die Kamerafrau ihr Konzeptverstehen dokumentiert sowie nach der Struktur der funktionsrollenspezifischen Kooperation, die für die Auswahl und die Realisierung der Dokumentationsverfahren den zentralen organisationsstrukturellen Bezugspunkt darstellt.

Die Crew hat eine Einstellung geprobt, bei der es um die subjektive Sicht eines Schauspielers geht. Die Kamera sollte dabei so eingesetzt werden, dass der Zuschauer den Eindruck bekommt, er sehe das Geschehen mit den Augen der Filmfigur. Zunächst tritt der Schauspieler aus einem Gebäude und geht auf sein Fahrrad zu. Er erkennt dann, dass auf seinen Gepäckträger ein roter Schulranzen geschnallt ist, der einem Jungen gehört, den er zuvor zur Schule gebracht hatte. Ab diesem Moment soll nun die Kamera den Gang des Schauspielers so dokumentieren, dass es quasi der Zuschauer ist, der auf das Fahrrad zugeht. Am Ende der Einstellung soll der Zuschauer nur noch den roten Schulranzen auf dem Gepäckträger eines Fahrrades sehen, den die Kamera in Großformat fokussiert.

Das Transkript zeigt die Besprechung dieser Probe zwischen der Regisseurin (RE) und der Kamerafrau (KA), die sich zuvor am Videomonitor gemeinsam die Kamerafahrt angesehen haben, welche die Kamerafrau als erste Umsetzung des Konzeptes der Regisseurin realisiert hatte.

Der Ausschnitt zeigt zu Beginn der Besprechung in der Äußerungsproduktion der Regisseurin Formulierungsprobleme, die sich als weitgehender Konstruk-

tionsumbau im Rahmen einer Reformulierung manifestieren. Es wird deutlich: Die Regisseurin ist mit dem, was sie auf dem Videomonitor sieht, nicht zufrieden.

Beispiel 5: Regisseurin – Kamerafrau

#5 DRAUFsichtiger (Set-UG/20/02/04/Take-05-RS)

Erste Kritik (Regisseurin)

35 RE: ich finde sowieSO (.) du bist,
 36 (-) also mir wärs LIEber du bist nicht-
 37 RE: [du hast AUßer'-]
 38 KA: [ich bin DRAUFsichtiger.]

Die Regisseurin formuliert ihre Kritik in zwei eigenständigen Äußerungen, die sie jedoch beide nicht zu Ende formuliert: Es fehlt das Vollverb bzw. das Prädikativum. Dadurch bleibt der spezifische Aspekt ihrer Kritik unklar. Mit der ersten Äußerung *ich finde sowieSO (.) du bist*, formuliert sie in einem deskriptiven Modus, wobei vor allem das *sowieSO* ohne den Kritikpunkt zu spezifizieren, die Globalität der Kritik manifestiert. Es kann nicht um ein Detail gehen, sondern eher um etwas Grundlegendes, das der Regisseurin an der realisierten Kamerafahrt nicht gefällt.

Mit der zweiten Äußerung *also mir wärs LIEber du bist nicht-* perspektiviert sie ihre Kritik neu und verlässt dabei den deskriptiven Modus. Sie formuliert nun ihre Kritik relativ zu ihren eigenen Relevanzen und Erwartungen (*mir wärs lieber*), die sich aus ihrem Konzept der Einstellung ergeben. Sie kommt jedoch nicht dazu, zu spezifizieren, was genau ihr lieber wäre, denn die Kamerafrau etabliert sich nun simultan mit der dritten Äußerung *du hast AUßer'*, mit der die Regisseurin wieder in den deskriptiven Modus zurückkehrt, ebenfalls als Sprecherin.

So kommt es im Folgenden zu einer Überlappung zwischen Regisseurin und Kamerafrau. Die Kamerafrau reagiert – obwohl die Äußerung der Regisseurin nicht nur noch nicht vollendet, sondern auch hinsichtlich ihres erwartbaren Abschlusses noch nicht prognostizierbar ist – nun auf die Kritik an der realisierten Kamerabewegung. Der spezifische pragmatische Gehalt, der vor allem in der Äußerung *du hast AUßer'-* (Z. 37) zum Ausdruck kommt, ist jedoch deutlich: Es ist Kritik an derameratechnischen Umsetzung des Konzeptes der Regisseurin.

Erste Verstehensdokumentation der Kamerafrau

37 RE: [du hast Außer'-]
 38 KA: [ich bin DRAUFsichtiger.]
 39 NE?

Die Kamerafrau (KA) reagiert mit *ich bin DRAUFsichtiger* (Z. 38) auf die Kritik der Regisseurin und greift dabei die von der Regisseurin in Zeile 41 abgebrochene Formulierung *du bist NEIN* und führt dann deren nicht weitergeführte Äußerung zu Ende. Interessant ist dabei die implizite Kontrast- bzw. Vergleichsrelation, die die Kamerafrau durch den Komparativ realisiert (sie ist nicht „draufsichtig“, sondern „draufsichtiger“), was einen kontrastiven Vergleich impliziert. Das konkrete Bezugsobjekt von *DRAUFsichtiger* kommt allerdings nicht zur Sprache. Es ist jedoch naheliegend, dass sich die Kamerafrau auf das Ergebnis der gedrehten Einstellung bezieht, die sich beide am Videomonitor anschauen.

Die Implikationen der hier sichtbaren Sprachökonomie, bei der sich die Beteiligten daran orientieren und sich darauf verlassen, nur wirklich die Dinge referenziell oder prädikativ zu spezifizieren, die situativ fraglich sein können, macht es dem Analytiker nicht gerade leicht, die tatsächlich realisierte Qualität der Verstehensdokumentation zu fassen. Aber auch der Kamerafrau scheint nicht wirklich klar zu sein, ob sie mit ihrer Antizipation exakt den Punkt getroffen hat. Ihre Reaktionsaufforderung *NE?* (Z. 39) und die nochmalige explizite Nachfrage *oder WAS ist'-* (Z. 40) reagieren darauf, dass keine Bestätigung seitens der Regisseurin erfolgt. Sie sind ein klares Angebot an die Regisseurin, ihre 'antizipatorische Aktivität' (hier speziell die Ergänzung *DRAUFsichtiger*) zu ratifizieren und deren intersubjektiven Status dadurch zu klären.

Erste Zurückweisung und Reformulierung der Kritik (Regisseurin)

40 KA: oder [WAS ist'-]
 41 RE: [du bist NEIN;]
 42 d' d' WICHtig ist da'-
 43 beVOR?
 44 (--) d' du (-) d' du BIST,
 45 du hast jetzt das ganze FAHRrad wieder im blick.

Die Reaktion der Regisseurin auf die antizipatorische Ergänzung (*ich bin DRAUFsichtiger*) mit der offenen Referenz besteht in einem auffallend unmodalisierten und akzentuierten *NEIN;*, mit dem sie ihren neuen Start *du bist*, beendet.

Sie scheint also genau verstanden zu haben, um was es der Kamerafrau ging, verzichtet jedoch ihrerseits darauf, explizit auf ihr Anliegen einzugehen, sondern betont, was aus ihrer Sicht der relevante Punkt (*WICHTig ist da'- Z. 42*) ist. Dass sie die Kamerafrau tatsächlich verstanden hat, zeigt ihr Hinweis *da' be-VOR?* (zu ergänzen ist hier: du draufsichtiger bist). Es geht also nicht um die Frage der Draufsichtigkeit (auf den Ranzen als letztlich fokussiertes Objekt), sondern darum, dass die Kamerafrau eine konzeptinadäquate Starteinstellung für die Kamerabewegung gewählt hat: *du hast jetzt das ganze FAHRrad wieder im blick*. (zu ergänzen wäre hier: am Anfang der Einstellung).

Erster 'account' (Kamerafrau)

46 RE: ich finde [es ist eigentLICH,]
 47 CO: [würd ich AUCH sagen;]=
 48 KA: =<<all> ja weil du vorhin gesagt hast
 49 es soll> fokusSIERter sein;

Die Kamerafrau begründet (*ja weil*) ihre Wahl der Einstellung als Umsetzung des Konzeptes (*fokusSIERter*) der Regisseurin und verweist auf den zurückliegenden Kontext der Konzeptformulierung mittels einer Formulierungswiedergabe <<all> *ja weil du vorhin gesagt hast es soll> fokusSIERter sein*; (Z. 48/49). Dabei setzt sie explizite Retrospektivität als Ressource des Belegs ein, die Regisseurin schon richtig verstanden zu haben. Sie legitimiert damit nicht nur ihr Verständnis, sondern auch die kameratechnische Umsetzung, die beide am Videomonitor betrachten und besprechen.

Die Regisseurin reagiert auf diesen Verweis indem sie – ohne dies allerdings explizit zu markieren – ihre von der Kamerafrau wiedergegebene Äußerung noch einmal wiederholt und dabei klarstellt, was das Bezugsobjekt der Fokussierung bereits in der zurückliegenden Situation hätte sein sollen.

Korrektur des 'account' und Wiederholung der Kritik (Regisseurin)

50 RE: fokussierter auf den ↑RANzen;
 51 und du hast immer noch das ganze FAHRrad im blick
 52 am anfang-

Dass auch die Regisseurin eine retrospektive Perspektive einnimmt, verdeutlicht der Hinweis auf die aktuelle Situation als *und du hast immer noch das ganze FAHRrad im blick am anfang-*. Der Ranzen als Fokus der Regisseurin und das Fahrrad als Fokus der Kamerafrau bilden hier einen Kontrast, bei dem *und* als adversativer Konnektor fungiert. Mit dem *immer noch* drückt die Regisseurin deutlich aus, dass entgegen der impliziten Selbstevaluation der

Während die Kamerafrau einen aspektualisierten Blick auf jede Einstellung als in ihrer eigenen Logik optimal zu realisierendes Werkstück hat, betrachtet und bewertet die Regisseurin diese Einstellung bereits im Rahmen des Gesamtzusammenhangs, d.h. unter vorgreifender Berücksichtigung der Endmontage dieser Einstellung mit der vorherigen und der nachfolgenden. Dieser Zusammenhang kann durchaus gute Gründe liefern, die gegen eine dynamische ‘Rumfahrt’ sprechen.

Man kann hier die Gefahren erahnen, die ein Ökonomiekonzept mit maximal reduzierter Explikation referenzieller Bezüge mit sich bringen kann. Tendenziell reden die Regisseurin und die Kamerafrau aneinander vorbei, da sie sich nicht im gleichen Relevanz- und Bezugsrahmen befinden. Die Regisseurin will im Akt einer Konzeptvermittlung verdeutlichen, wie eine Einstellung gedreht werden soll. Sie fokussiert damit eine zukünftige Aktivität, für die sie relevante Voraussetzungen schafft. Die Kamerafrau hingegen legitimiert ihr vergangenes Handeln, indem sie ihr zurückliegendes Verständnis regiesseitiger Anweisungen thematisiert. Sie bearbeitet also die kritischen Implikationen, die mit der Konzeptvermittlung verbunden sind. Sie reagiert damit primär rückbezüglich und geht kaum auf die aktuellen Hinweise der Regisseurin ein. Die Kamerafrau behandelt letztlich die kritischen Hinweise der Regisseurin nicht in erster Linie als Bestandteil ihrer Konzeptvermittlung, sondern eher als Vorwurf. Dies ändert sich jedoch im weiteren Interaktionsverlauf. Die Kamerafrau gibt ihre retrospektionsbasierten Verstehensdokumentationen auf und reagiert nun direkt auf die Konzeptvermittlungsanstrengungen der Regisseurin, wobei sie eine Reihe von ‘Schlussverfahren’ produziert, die wir uns nachfolgend etwas genauer ansehen wollen.

Im weiteren Verlauf der Aushandlung darüber, wie die Einstellung tatsächlich gedreht werden soll, kommt es zu einer Kaskade von Verstehensdokumentationen der Kamerafrau. Sie realisiert dabei zweimal ein Verfahren, das man als ‘Schlüsse ziehen’ bezeichnen kann. Damit reagiert sie lokal und unmittelbar auf Ausführungen der Regisseurin und formuliert dabei jeweils die kamera-technische Lösung, die sich für sie ergibt.

Erster Vorschlag (Kamerafrau)

- 62 RE: [also es kann nur so ne ANbewegung einfach so en]
 63 KA: [okay dann gehe ich am einfachsten (... ..)]
 64 KA: ne ~CLO[se~ äh]²⁹
 65 RE: [das ist] das ↑STEHN-

²⁹ Das Zeichen „~“ wird für die Markierung englischer Ausdrücke im Transkript benutzt.

Simultan und in andauernder Überlappung mit der Äußerungsproduktion der Regisseurin macht die Kamerafrau einen weiteren Vorschlag [*okay dann geh ich am einfachsten* (... ..)]. Die nicht vollständig verstehbare Äußerung ist in ihrem Bezug jedoch klar erkennbar. Sie schließt unmittelbar an die Abwahl der 'Rumfahrt' als erste angebotene Lösung durch die Regisseurin an und ist darauf bezogen als Alternative zu verstehen. Das einleitende *okay* mit dem anschließenden *dann* deutet die Verarbeitung der Ablehnung des ersten Vorschlags an. Der Hinweis *am einfachsten* etabliert eine implizite Opposition zur 'Rumfahrt' als eher kompliziert und aufwändig zu realisierende Kamerarlösung; die Formulierung *ne ~CLO[se~ äh?]* benennt dann das konkrete Konzept, das als Alternative zur 'Rumfahrt' mit anschließender Großaufnahme nunmehr realisiert werden soll. Es handelt sich dabei um eine Einstellung ohne Dynamik und Bewegung, die gleich auf das fragliche Objekt in Großaufnahme fokussiert.

Dritte Zurückweisung und erste Instruktion (Regisseurin)

65 RE: [das ist] das ↑STEHN-
 66 er ↑STEHT.
 67 (---) NE?
 68 also du' <all> egAL->
 69 ich MÖCHte dann-
 70 (--) m' MACH es bitte mit ner bewegung?
 71 (-) weil dann bin ich FREI?

Auf diesen erneuten Vorschlag reagiert die Regisseurin wieder vergleichbar lakonisch und erneut ohne erkennbaren Bezug zum Vorschlag der Kamerafrau. Die Lakonie bekommt hier durch die Wiederholung *das ist das* ↑STEHN- und *er* ↑STEHT. die Qualität eines Ausdrucks leichten Genervt-Seins und der abnehmenden Bereitschaft zur weiteren Aushandlung. Das Stehen bezieht sich hier auf den Endpunkt der Einstellung, bei dem der Schauspieler, der den Ranzen vom Gepäckträger genommen hat, vor dem Fahrrad steht und auf den Ranzen in seinen Händen blickt. Die Kameraeinstellung soll dann dem Betrachter den fokussierten Ranzen als bildfüllendes Objekt zeigen.

Nach einer kurzen Pause reagiert die Regisseurin mit dem akzentuierten *NE?* auf die ausbleibende Reaktion der Kamerafrau und fordert diese dadurch zu einer Reaktion auf (vgl. Jefferson 1981). Es folgt eine kurze Phase, in der die Regisseurin drei verschiedene Ansätze zur Produktion einer Äußerungen macht, sie jedoch alle nicht zu Ende führt (Z. 68-69), bevor sie eine Art Kompromiss vorschlägt: Dieser sieht zwar keine 'Rumfahrt', jedoch eine Kame-

rabewegung vor. War der Vorschlag der Kamerafrau darin gegründet, dass sie eine möglichst interessante Einstellung wählt, die das technisch Machbare ausschöpft ('Rumfahrt'), begründet (*weil*) die Regisseurin ihren Wunsch auf der Grundlage ihrer spezifischen Wahrnehmungsperspektive 'Schneiden'. Eine Bewegung eröffnet ihr hinterher bei der Montage der einzelnen Einstellungen im Schneiderraum einen größeren Spielraum: *weil dann bin ich FREI?* (Z. 71).

Reformulierung und zweiter Vorschlag (Kamerafrau)

72 KA: JA?
 73 oKAY,
 74 das wäre dann richtig was vom staTIV,
 75 einfach nur lange BRENNweite-
 76 ein fester STAND,
 77 KA: und du [(bist ran)]
 78 RE: [NEIN lucy.]

Bezogen auf diesen Kompromiss der Regisseurin benutzt die Kamerafrau erneut das Verfahren 'Schlüsse ziehen'. Abermals startet sie nach einem zustimmenden Rückmelder *JA?* mit *oKAY*, *das wäre dann* und formuliert anschließend, was sich als kameratechnische Lösung unter den im nicht formulierten Wenn-Teil ihres Beitrages als Lösung ergibt: *richtig was vom staTIV, einfach nur lange BRENNweite- ein fester STAND*,.

Vierte Zurückweisung und zweite Instruktion (Regisseurin)

78 RE: [NEIN lucy.]
 79 fahr en stück RAN.
 80 (-) Aber;
 81 <<h> eben erst FEST?>
 82 und dann RAN.
 (4.5)

Bevor sie jedoch ihre Ausführungen fortsetzen kann, reagiert die Regisseurin erneut mit einer lakonischen und akzentuierten Verneinung (*NEIN*) und adressiert die Kamerafrau mit *lucy*. Dann erklärt sie, wie die vorgeschlagene zweite Alternative zu modifizieren ist, damit es in ihr Konzept passt.

Realisierung der probeweisen Konzeptrealisierung (Kamerafrau)

Nach ihren beiden verbalisierten Vorschlägen ändert die Kamerafrau nun ihre Beteiligung an der Suche nach der adäquaten kameratechnischen Lösung für

die nachfolgende Einstellung. Im Zuge dieser Veränderung kommt es auch im Bereich der Verstehensdokumentation zu einem Wechsel, der nicht nur fall-spezifische, sondern systematische, für die Kooperation bestimmter Funktionsrolleninhaber am Set (und sicherlich auch darüber hinaus) typische Qualität besitzt: Die Kamerafrau verbalisiert nun nicht ihr Verständnis des von der Regisseurin vermittelten Konzeptes der nächsten Einstellung, sondern geht in Reaktion auf den letzten Hinweis *fahr en stück RAN*. dazu über, diese Aufforderung nun tatsächlich mit Hilfe ihrer Kamera umzusetzen. Die Kamerafrau interpretiert also den Beitrag der Regisseurin als konkrete Handlungsanweisung und kommt dieser – als Dokumentation ihres Verständnisses – dadurch nach, dass sie sich in Richtung Kamera in Bewegung setzt und nun das, was sie zuvor an Verstehen verbalisiert hat, nun faktisch in seinen Konsequenzen für den Einsatz der Kamera vorführt.

‘Schlüsse ziehen’ als Verfahren der Verstehensdokumentation eröffnet eine Perspektive, die nur wenig zu tun hat mit der beispielsweise im Anschluss an Grice (1975) diskutierten Frage der Wirkung von Implikaturen sprachlicher Handlungen und den Schlussverfahren, die Interaktionsbeteiligte einsetzen, um diese zu identifizieren. Es geht auch nicht darum, Schlussverfahren in argumentationstheoretischer oder formal-logischer Hinsicht in Bezug auf ihre induktive, deduktive oder abduktive Qualität oder hinsichtlich der Wahrheitswertfähigkeit oder Wahrscheinlichkeit von Argumenten zu bewerten. Nicht die mentale Interpretation von Partneräußerungen ist entscheidend, sondern das Anzeigen der Aktivität des Schlussfolgerns und die damit verbundenen handlungspraktischen Folgen. Es geht um die Fokussierung und Rekonstruktion der Struktur empirisch manifester Verfahren, mit denen Beteiligte dokumentieren, dass und was sie verstanden haben. Im vorliegenden Fall bedeutet dies Folgendes:

Im Kontext professioneller, arbeitsteilig organisierter Kooperation und auf der Grundlage funktionsrollenspezifischer Zuständigkeit und Pflichten geht es für die Beteiligte, die das Schlussverfahren realisiert (die Kamerafrau), darum, ihrer Kooperationspartnerin (der Regisseurin) zu zeigen, dass deren vorgängige Äußerungen als Aufforderung verstanden wurden, sich auf der Basis spezieller eigener Kompetenzen an der Suche nach einer Problemlösung zu beteiligen.

Das Interessante an diesem Verfahren ist nun, dass ein Problemlösungsvorschlag unterbreitet und verdeutlicht wird, und dass es sich dabei um einen – durch die eigenen Kompetenzen und Zuständigkeiten perspektivierten – Schluss relativ zu den partnerseitigen Vorgaben und Relevanzen handelt.

Wenn man so will, dann besteht das Dokumentationsverfahren also aus einem Problemlösungsvorschlag und dem Nachweis der Schlussqualität durch Verweis auf die vorgängige Partneraktivität. Dies wird im vorliegenden Fall durch eine quasi grammatikalisierte Formel „*das* (Rückverweis auf den Partner) *wäre dann*“ (Anzeigen der Schlussfolgerung) geleistet.

6.2.1.4 Zur Notwendigkeit der multimodalen Analyseperspektive

Da die Verstehensdokumentationen im bisherigen Interaktionsverlauf primär sprachlich realisiert wurden, war das Verbaltranskript als Grundlage durchaus ausreichend. Der Wechsel der Kamerafrau von der auf das Konzept bezogenen verbalen Verstehensdokumentation (ihrem Konzeptverstehen) hin zur (probeweisen) Konzeptrealisierung mittels des faktischen Kameracinsatzes macht jedoch einen Wechsel in der Analyseperspektive notwendig. Die Analyse folgt den tatsächlichen Relevanzen der Daten und trägt ab jetzt der in der Videoaufnahme dokumentierten multimodalen Qualität der Kooperation am Set durch die systematische Berücksichtigung gerade auch der visuellen Anteile der Kommunikation Rechnung.³⁰ Solche Formen zu vernachlässigen, würde nicht nur zu einer willkürlichen Reduktion des tatsächlichen Spektrums von Verstehensdokumentationen führen, was einen konstitutiven Aspekt von Interaktion insgesamt eliminieren würde, sondern auch die spezifischen Beziehungen zwischen unterschiedlichen modalen Realisierungen von Verstehensdokumentationen aus dem Blick verlieren (bzw. erst gar nicht in den Blick bekommen!). Wir werden in der weiteren Analyse noch sehen, dass es einen systematischen Zusammenhang im Hinblick auf die modalitätsspezifische Realisierung sequenziell geordneter Verstehensdokumentationen gibt.

Bei systematischer Berücksichtigung der visuellen Kommunikationsanteile wird deutlich, dass nicht erst jetzt andere Ausdrucksmöglichkeiten als die rein sprachliche für die Aushandlung des Konzeptverstehens in der analysierten Situation eine Rolle spielen. Die gesamte Aushandlung ist natürlich multimodal realisiert, nur hatte bislang diese multimodale Spezifik bezogen auf die analysierten Verstehensdokumentationen zu Beginn der Konzeptvermittlung keinen zentralen Stellenwert, sondern tritt erst im Laufe der weiteren Entwicklung in den Mittelpunkt. Das Verhaltensprofil der Kamerafrau lässt sich insgesamt als Prozess der kontinuierlichen Anreicherung multimodaler Ressourcen bei der Realisierung ihrer Verstehensdokumentationen beschreiben. Man kann sich diese Entwicklung exemplarisch verdeutlichen, wenn man da-

³⁰ Zu den verschiedenen Implikationen, methodischen und theoretischen Konsequenzen einer multimodalen Konzeption von Interaktion siehe Schmitt (2004, 2005, 2006a, 2007a, b) sowie Deppermann/Schmitt (2007).

nach fragt, welche Rolle die Filmkamera als zentrales Arbeitsinstrument und „signifikantes Objekt“ (Schmitt/Deppermann 2007) im Kontext der Aushandlung spielt. Die Kamera bekommt im Laufe der Aushandlung über die konzeptadäquate Umsetzung der zu drehenden Einstellung eine immer größere Bedeutung bzw. empirische Relevanz auch gerade im Hinblick auf die Verstehensdokumentationen der Kamerafrau.

Die Kamera wird zuerst redebegleitend gestikulatorisch symbolisiert, indem die Kamerafrau im Kontext der Beschreibung der ‘Rumfahrt’ als erstem Lösungsvorschlag mit ihrem linken Arm eine kreisförmige Bewegung macht (Abb. 46-51). Gestikulation und Äußerungsentwicklung sind durch eine eher lose Koordination bestimmt, bei der es nicht möglich ist, Segmente der Gesamtgestikulation bestimmten Elementen der verbalen Äußerung zuzuordnen. Zudem taucht die Kamera als diskretes Objekt weder in der Gestikulation, noch in der Verbalisierung unmittelbar auf. Äußerungselemente, die indirekt auf die Kamera verweisen, sind „fokussieren“ und „Rumfahrt“. „Fokussieren“ verweist auf eine spezifische Kameraeinstellung und Bildgestaltung, „Rumfahrt“ auf die Bewegung, die mit der Kamera ausgeführt wird.



52 RE: am anfang- 53 KA: ach so **ich** dachte ich **fokussier**



53 KA: dann durch 55 KA: diese RUMfahrt

Abb.
46-51

Einen erkennbar eigenständigeren Stellenwert hat die Darstellung der Kamera im Kontext des zweiten Lösungsvorschlags, bei dem die Kamerafrau die statische Kamera auf dem Stativ mit Weitwinkeleinstellung gestikulatorisch dar-

stellt und damit die faktische Realisierung dieser Einstellung mit der richtigen Kamera projiziert. Die Gestikulation der Kamerafrau ist nun eher illustrativer Art und wesentlich systematischer mit der Äußerungsproduktion koordiniert. Die größere Bedeutung der Kamera wird zudem durch eine manifeste, auf die Kamera als zentralen Gegenstand der Äußerungsproduktion bezogene Begrifflichkeit deutlich. Hierzu zählen *staTIV* und *BRENNweite*, wobei beide Begriffe jeweils in der Modalität der Gestikulation in systematischer Koordination ihrer verbalen Produktion illustrierend dargestellt werden (Abb. 52-55).



Abb. 52

73 KA: oK**AY**,



Abb. 53-54

74 KA: das wäre dann richtig **was** vom **staTIV**,



Abb. 55

75 KA: einfach nur lange BRENN**weite**-

Verschiedene Aspekte im Verhalten der Kamerafrau verdeutlichen den qualitativ veränderten Status ihrer Kameradarstellung: Dies sind vor allem ihre Körperausrichtung, die nun auf das Objekt orientiert ist, das bei der nachfolgenden Einstellung im Fokus steht (ein Fahrrad mit einem Ranzen auf dem Gepäckträger). Im Sinne von Kendon (1990) hat sie die zuvor existierende Interaktionsachse mit der Regisseurin aufgelöst und sich quasi selbst 'als Kamera' auf das Objekt ausgerichtet. Bezogen auf dieses Objekt verdeutlicht sie nun die kameratechnische Lösung. Zudem gibt es eine relevante proxemische Veränderung, da sich die Kamerafrau für ihre Kameradarstellung deutlich von der Regisseurin entfernt hat (Abb. 56-57). Die Orientierung auf die Regisseurin wird nun primär über den Blick aufrechterhalten, der – folgt man den Implikationen solcher Doppelorientierungen, wie sie Schegloff (1998) als „body torque“ beschrieben hat – gegenüber der körperlichen Ausrichtung eine untergeordnete interaktive Relevanz ausdrückt.



Abb. 56-57

41: RE: [du **bist** NEIN] 74 KA: was **vom** staTIV,

Fragt man, welche auf Verstehen bezogenen Implikationen diese beiden multimodalen Verfahren besitzen, so eröffnen sich folgende Einblicke: Die Kamerafrau verbindet gleich zu Beginn der Entwicklung ihrer ersten Lösungsvorschläge ihre Verstehensdokumentationen mit der Demonstration der kameraspezifischen Folgen, die sich aus Kritik und Instruktion der Regisseurin für sie ergeben. Sie verdeutlicht damit die für sie relevante Orientierung, die sprachlich realisierte Konzeptvermittlung medial zu transformieren und sie zunächst im Modus der auf den Kameraeinsatz bezogenen Darstellung zu präsentieren. Dass genau dieser Aspekt beim zweiten Verfahren deutlicher in den Vordergrund tritt, darf man als Reaktion auf das Scheitern ihrer ersten Lösungspräsentation sehen. Die Kamerafrau begegnet also der Zurückweisung ihres Vorschlags mit einer stärkeren Orientierung auf das Werkzeug, mit dem sie das Konzept der Regisseurin umsetzen wird. In der Logik dieser Orientierung ist es dann konsequent, als Steigerung des Kamerabezugs diese dann tatsächlich zur Demonstration einzusetzen.

Die Kamera wird schließlich nicht mehr redebegleitend symbolisiert, sie projiziert und symbolisiert auch keinen Einsatz mehr, sondern wird – wie die nachfolgende Detailanalyse zeigen wird – nunmehr tatsächlich als konstitutiver Bestandteil des Verfahrens der probeweisen Konzeptrealisierung eingesetzt. Dieses Verfahren will ich im Folgenden detailliert hinsichtlich seiner multimodalen Konstitutionslogik rekonstruieren. Wie die weitere Analyse zeigen wird, realisiert jedoch nicht nur die Kamerafrau, sondern auch die Regisseurin das Verfahren. Ich werde diese beiden Beispiele in der Sequenzialität ihrer tatsächlichen Realisierung rekonstruieren und mich dabei vor allem auf die interaktionsstrukturelle Entwicklung des jeweiligen Verfahrens und dessen Verhältnis zum vorgängigen Interaktionsgeschehen konzentrieren.

6.2.1.5 Interaktionsstruktur der probeweisen Konzeptrealisierung

Schauen wir zunächst einmal auf die interaktionsstrukturelle Entwicklung und die Spezifik der Realisierung der probeweisen Konzeptrealisierung der Kamerafrau. Die Kamerafrau realisiert das Verfahren in unmittelbarer Reaktion auf die Zurückweisung ihres letzten Lösungsvorschlags (Stativ, kleine Brennweite, fester Stand) durch die Regisseurin (*NEIN lucy.*; Z. 78).

74 KA: das wäre dann richtig was vom statIV,
 75 einfach nur lange BRENNweite-
 76 ein fester STAND,
 77 KA: und du [(bist ran.)]
 78 RE: [NEIN lucy.]
 79 fahr en stück RAN.
 80 (-) Aber;
 81 <<h> eben erst FEST?>
 82 und dann RAN.

Für die Konzeptrealisierung sind zwei unterschiedliche Aspekte von Bedeutung. Die Kamerafrau behandelt die Äußerung der Regisseurin *fahr en stück RAN.* (Z. 79) nicht primär als weiteren Lösungsvorschlag der Regisseurin, sondern als konkrete Handlungsanweisung in der aktuellen Situation. Sie begreift die Äußerung nicht primär als Teil der Diskussion über eine zukünftige Handlung (Einsatz der Kamera beim Wiederholungsdreh), sondern als unmittelbare Instruktion für eine 'next action'. Dies ist der zentrale Auslöser dafür, ihre momentane Position in der Nähe der Regisseurin zu verlassen und sich in Richtung Kamerawagen in Gang zu setzen. Zum anderen ist für die Konzeptrealisierung die Spezifizierung der konkreten Kamerabewegung – so wie die

Regisseurin sie haben will – von wesentlicher Relevanz. Sie entscheidet darüber, wie die Kamerafrau das Verfahren konkret realisiert bzw. sequenziell strukturiert (*<<h> eben erst FEST?> und dann RAN.; Z. 81/82*).

Wenden wir uns nun dem konkreten Zusammenhang zu, in der der Gang der Kamerafrau zur Kamera und die Realisierung des Verfahrens mit der Äußerungsproduktion der Regisseurin koordiniert sind. Die Regisseurin beginnt gleichzeitig mit ihrer überlappenden Etablierung als Sprecherin, das Heranfahren, um das es ihr geht, auch gestikulatorisch darzustellen. Die Bewegung ihres linken Arms und der Hand, die sie zur Gestikulation³¹ einsetzt, beginnt simultan mit dem Einatmen, mit dem sie die Voraussetzungen zum Sprechen schafft. Zuerst ändert sich die Handhaltung (Abb. 58-59), dann erst schließt sich auch der Arm zu einer Aufwärtsbewegung an, die als erstes Bewegungssegment ihren Endpunkt mit dem vollständigen Vollzug von *lucy* erreicht. Hier sehen wir einen um etwa 90° angewinkelten Unterarm und eine aufgestellte, offene Hand, deren Fläche nach vorne weist (Abb. 60-61).



Abb. 58-59

77 KA: und **du** [(bist ran.)] 78 RE: **NEIN** *lucy*

³¹ „Gestikulation“ verweist auf ein Konzept, mit dem alle in der Interaktion sichtbaren Aktivitäten, die Beteiligte primär mit ihren Händen (und damit zwangsläufig auch mit ihren Unter- und Oberarmen und einem Teil des restlichen Körpers) ausführen, als potenziell relevante Beiträge zur Interaktionskonstitution fokussiert werden (Kendon 1980, McNeil 1992). Es geht nicht darum, einen spezifischen Form-Funktions-Zusammenhang (bestimmte Gesten) als mehr oder weniger situationsunabhängige Bedeutung zu rekonstruieren. In diesem Sinne liegt dem Gestikulationskonzept keine semiotische Basis zu Grunde. Die analytische Perspektive ist stark an die konversationsanalytische Methodologie und deren methodische Implikationen angelehnt, interaktives Verhalten als in der Zeit sich entwickelndes Geschehen zu rekonstruieren und nicht bestimmte, theoretisch motivierte Konstellationen oder Konfigurationen zu analysieren. Es geht um die holistische Rekonstruktion der gestikulatorischen Gesamtbewegung in ihrer Bedeutung als wahrnehmbarer, kontextsensitiver, gestalthafter modalitätsspezifischer Beitrag zur Interaktionskonstitution. Gestikulation beschreibt das, was Kendon (2000, S. 49) als „gesturing“ bezeichnet. Soweit es mir bewusst ist, versuche ich die durchaus gängige Identifikation von ‘Gestikulation’ und ‘Gestik’ – wie sie auch bei Kendon zu finden ist – zu vermeiden.



Abb. 60-61

78 RE: NEIN

lucy

Simultan mit der Produktion von *fahr en stück RAN*. (Z. 79) passieren zwei interessante Dinge, die in einem klaren sequenziellen Zusammenhang stehen: Zum einen – und als Aspekt intrapersoneller Koordination (Deppermann/Schmitt 2007) – bewegt die Regisseurin aus der zuvor eingenommenen Ruheposition heraus die erhobene offene Hand und ihren Arm nach vorne. Zum anderen – und als ein Aspekt interpersoneller Koordination – verändert die Kamerafrau ihre Körper- und Blickorientierung auf die Regisseurin unmittelbar nach Ende der Äußerung, dreht sich von ihr nach links weg und senkt dabei ihren Kopf leicht nach unten. Diese Bewegung nach links mit dem Wegdrehen des Kopfes erfolgt genau zum Zeitpunkt der maximalen Extension der Bewegung (Abb. 62-64). Man kann sagen, dass die Regisseurin (mit ihrer linken Hand) nicht nur selbst etwas nach vorne fährt, sondern dass sie mit dieser ‘Fahrt’ auch den Anstoß zur Bewegung der Kamerafrau zum Kamerawagen gibt; diese quasi anschiebt.

Die Regisseurin scheint überrascht, dass diese sich von ihr ab- und dem Kamerawagen zuwendet. Man kann diesem Moment der Überraschung entnehmen, dass aus der Perspektive der Regisseurin ihre Konzeptvermittlung kein sich unmittelbar anschließendes faktisches ‘Umsetzungshandeln’ der Kamerafrau projiziert. Dies ist ein weiterer Hinweis auf die bereits angesprochene latente Missverständnisstruktur, die dem Austausch der beiden zugrunde zu liegen scheint. Die Regisseurin folgt der Kamerafrau dann jedoch gleich – während sie weiter spricht – auf ihrem Weg zur Kamera: Sie wird quasi von der Bewegung der Kamerafrau mitgenommen.



fahr



en stück



RAN

Abb. 62-64: die *en-stück-ran*-Fahrt der Regisseurin



Abb. 65

81 RE: <<h> **eben** erst FEST?>

Bereits bei *eben* ist die Kamerafrau dabei, den Kamerawagen zu erklimmen (Abb. 65). Sie ergreift unmittelbar, nachdem die Regisseurin ihre Äußerung *Aber; <<h> eben erst FEST?> und dann RAN.* vollendet hat, – mit der sie die Kamerafrau darauf hinweist, wie sie die Einstellung realisieren soll – mit ihrer rechten Hand den Führungsarm der Kamera. Sie führt dann die Kamera zur vollen Extension nach vorne und wird dabei vom Blick der Regisseurin verfolgt. Sie selbst ist jedoch nunmehr vollständig mit dem Einsatz ihres Arbeitsgerätes beschäftigt und reagiert nicht mehr auf die Regisseurin, sondern ist nach vorne orientiert auf das Fahrrad, das in der nächsten Einstellung gefilmt werden soll (Abb. 66). Sie führt dann die Kamera nach hinten und erreicht auch bei dieser Bewegung die volle Extension. Diese Rückwärtsbewegung der Kamera zwingt auch die Regisseurin zu einer Rückwärtsbewegung, die sie bis zum Videomonitor fortsetzt, um dort die probeweise Konzeptrealisierung der Kamerafrau (hier die Kamerabewegung) zu verfolgen (Abb. 67).



Abb. 66

83 (4.5) [Kamerafrau volle Konzentration]



Abb. 67

90 (6.7) [Regisseurin am Videomonitor]

6.2.1.6 Reaktive Verfahrensrealisierung (Kamerafrau)

Wenden wir uns aber nun – nachdem wir die interaktionsstrukturelle Genese rekonstruiert haben – der ‘probeweisen Konzeptrealisierung’ der Kamerafrau zu. Hatte sich die Kamerafrau zuvor wortlos von der Regisseurin abgewandt, um sich mit der Vorbereitung der Konzeptrealisierung zu beschäftigen, so markiert ihre nun wieder einsetzende verbale Aktivität (Z. 84-85), dass diese Vorbereitung abgeschlossen ist. Sie geht nun tatsächlich zum demonstrativen Teil über.

74 KA: das wäre dann richtig was vom staTIV,
 75 einfach nur lange BRENNweite-
 76 ein fester STAND,
 77 KA: und du [(bist ran.)]
 78 RE: [NEIN lucy.]
 79 RE: fahr en stück RAN.
 80 (-) Aber;
 81 <<h> eben erst FEST?>
 82 und dann RAN.
 83 (4.5)
 84 KA: ja dann wäre das FESTE?
 85 wär dann Eher.

Die vorherige Abwendung von der Regisseurin, der sie faktisch den Rücken zukehrt und dadurch eine ‘back-to-face’-Konstellation etabliert, signalisiert im Rahmen der übergeordneten Projektion den Übergang von der Interaktion über die kameratechnische Umsetzung der Konzeptvorstellungen der Regisseurin zur probeweisen kameratechnischen Umsetzung. Die wortlose Abwendung von der Regisseurin und die Hinwendung zur Kamera produzieren ein Display eingeschränkter ‘availability’.³²

Bei der Realisierung des Verfahrens spielt also neben der visuellen Eigenständigkeit und dem faktischen Einsatz der Kamera auch die Verbalität eine zentrale Rolle. Die Sprache hat – auf die Entwicklung des Verfahrens bezogen – kommentierende Qualität. Die Kamerafrau beschreibt zumindest am Anfang, als es darum geht, die Qualität ihres Verhaltens als probeweisen Einsatz der Kamera zu verdeutlichen, was sie tut.

Die Kamerafrau verdeutlicht damit, dass sie immer noch dabei ist, die Züge der Regisseurin im Kontext ihrer Konzeptvermittlung relativ zu ihren spezifi-

³² Die Display-Vorstellung wird bei der videogestützten Interaktionsanalyse unter anderem benutzt von Goodwin (1981), der „Engagement“- und „Disengagement-Displays“ analysiert hat sowie Heath (1982a, b und 1984), der Analysen zu „Reciprocity“- und „Availability-Displays“ unternommen hat.

schen Relevanzen umzusetzen. Sie thematisiert dabei die in der vorgängigen Aushandlung relevanten Aspekte, die auch in der letzten Äußerung der Regisseurin noch einmal formuliert worden sind: *erst FEST?> und dann RAN.* (Z. 81-82). Sie reproduziert also bei der Verfahrensrealisierung, indiziert durch ihre verbalen Kommentarakktivitäten, die in der Bezugsäußerung beschriebene Abfolge.

Sie reformuliert dabei mit *das FESste?* ihre Formulierung *einfach nur lange BRENNweite- ein fester STAND.* in Zeile 75 und 76 und rekontextualisiert dadurch, dass sie die zuvor nur verbalisierte kameratechnische Lösung nunmehr probeweise umsetzt. Zum anderen – und darin zeigt sich ein Aspekt von Kontinuität ihres zurückliegenden Dokumentationsverhaltens – verdeutlicht sie mit der zweimaligen Verwendung von *dann* die schlussfolgernde Qualität ihres Tuns. Sie ist immer noch dabei, aus den Reaktionen der Regisseurin relevante kameratechnische Konsequenzen zu ziehen. Sie verdeutlicht mit dem *dann* die Verarbeitung der Partnerreaktionen auf ihre Vorschläge. Es handelt sich um einen der vielen Fälle von Schlussverfahren, bei denen der Wenn-Teil, in dem im expliziten zweiteiligen Wenn-Dann-Format die relevanten Bezüge aufgegriffen und formuliert werden, nicht realisiert wird.

Auffallend ist auch hier wieder die Tendenz zum ökonomischen Einsatz von Sprache. Die Beschreibung der Handlung, die sie durchführt, ist in unterschiedlicher Hinsicht reduziert: In Zeile 85 beispielsweise fehlt ein hinweisendes Element (etwa ein angehängtes *so*), das auf das momentan auf dem Videomonitor zu sehende Bild verweist. Hinsichtlich der interaktiven Konstitution von Retrospektivität ist ihre Kommentaráußerung ein interessanter Fall. *das FESste?* verweist zum einen in seiner unmittelbaren sequenziellen Position auf die vorgängige Äußerung der Regisseurin, hat jedoch als thematische Relevanz eine weiter zurückreichende Karriere. Die Kamerafrau re-kontextualisiert damit implizit auch ihre eigene – vor der letzten Äußerung der Regisseurin liegende – Gesamtbeschreibung *richtig was vom staTIV, einfach nur lange BRENNweite- ein fester STAND*, (Z. 74-76). In dem sprachlich nicht präsenten Wenn-Teil sind also gewissermaßen die Äußerungen beider enthalten. Diese doppelte Retrospektivität ihrer Äußerung muss jedoch aus dem verbalisierten Dann-Teil erschlossen werden.

- 87 RE: JA?
 88 (4.0)
 89 RE: und JETZT?
 90 (6.7)
 91 RE: aHA.
 92 (1.8)

Die probeweise Demonstration der Kamerabewegung scheint der Regisseurin zu lange zu dauern. So jedenfalls ist ihr aufforderndes *JA?* (Z. 87) zu verstehen, mit der sie auf die 'Statik' des Videobildes (das man vermittelt über die statische Kamera erschließen kann) reagiert und die Gesprächspause beendet. Die Regisseurin wiederholt nach weiteren 4 Sekunden, in denen es immer noch keine Demonstration der dynamischen Kameraphase gibt, ihre Aufforderung mit *und JETZT?*.

Daraufhin demonstriert die Kamerafrau in der Gesprächspause (6.7), wie die Kamerabewegung aussehen würde. Das lakonische *aHA* der Regisseurin als Reaktion auf das Bild am Videomonitor, ist als Verstehensdokumentation semantisch ebenso unspezifisch wie pragmatisch eindeutig: Es dokumentiert als „change of state-token“ (Heritage 1984) einen Erkenntnisgewinn bezüglich des Resultats der probeweisen Realisierung ihres Konzeptes durch die Kamerafrau: Sie ist mit dem Resultat ganz offensichtlich nicht zufrieden. Obwohl sie ihre Unzufriedenheit über das Ergebnis nicht formuliert, versteht die Kamerafrau die Reaktion der Regisseurin genau in diesem Sinne. Dieses Verständnis drückt sich darin aus, dass sie das Ergebnis der probeweisen Konzeptrealisierung zugunsten einer vorherigen Alternative (der 'Rumfahrt') selbst abwählt. Auch diese Alternative wird nicht benannt, vielmehr formuliert die Kamerafrau die negativen Implikationen der gerade eben probierten Lösung: der Charakter des Ranzens geht verloren.

- 93 KA: ich find das schöner Anders-
 94 das sieht man richtig den chaRAKter? von dem
 95 KA: RUCKSack ehrlich gesagt [(nicht mehr).]
 96 RE: [.hh]
 97 es GEHT nicht um den charakter von dem
 98 RE: [rucksack? sondern um den] GANG? von dem MANN?
 99 KA: ja da STEHste es is-]

Die Regisseurin reagiert mit einer unmodalisierten Zurückweisung der Relevanzen der Kamerafrau. In einer durch den Einsatz eines Nicht-Sondern-Formats hinsichtlich der oppositiven Qualität hochgestuften Reaktion weist die Regisseurin die Kamerafrau darauf hin, dass der Aspekt, der gegen den letzten Lösungsvorschlag spricht, für die zu drehende Einstellung überhaupt nicht relevant ist. Damit markiert sie das von der Kamerafrau dokumentierte Verstehen bezogen auf ihr eigenes Konzept der Einstellung als irrelevant und die Äußerung der Kamerafrau somit als Missverständnis bzw. letztlich sogar als Nichtverständnis.

6.2.1.7 Initiative Verfahrensrealisierung (Regisseurin)

Auch die Regisseurin wechselt nun in Reaktion auf die deutlich gewordenen unterschiedlichen Vorstellungen hinsichtlich der zu drehenden Einstellung bei ihrer Konzeptvermittlung die eingesetzten Mittel. Während sie zuvor primär sprachlich engagiert war, geht sie jetzt zur Darstellung des einen Konzeptaspektes über, der ihrer Meinung nach bei der Einstellung im Zentrum steht. Auch sie muss sich hierfür genau wie die Kamerafrau erst einmal adäquate Bedingungen für ihre Konzeptrealisierung schaffen. Dazu verlässt sie exakt mit Beginn ihrer Äußerung *das is so-* (Z. 101) ihre bisherige Position (Abb. 68) und geht auf die Kamerafrau zu, die inzwischen ihren Kamerawagen verlassen und sich in Richtung Fahrrad begeben hat, auf dem sich der zu filmende Ranzen befindet. Am Ende ihrer Äußerung ist sie bei der Kamera angelangt und spricht von dort aus mit der Kamerafrau (Abb. 69).

100 RE: (--) und das' du machst den GANG von dem mann und du.



Abb. 68

101 RE: das is so-



Abb. 69

102 RE: du schw' **schwebst** so daHER;

Im Anschluss daran macht sie der Kamerafrau den Gang des Schauspielers vor, indem sie selbst den Weg abschreitet, den der Schauspieler (Peter, dessen subjektive Sicht, die Kamera einfangen soll) in der zu drehenden Einstellung zum Fahrrad zurücklegen wird.

103 RE: (--) <<staccato>d' der geht s'->
 104 peter is so ZACKig.
 105 EINS-
 106 ZWEI-
 107 DREI-
 108 VIER-
 109 ZACK-
 110 is der an dem DING;
 111 KA: [<<p> ja das stimmt.>]

Sie setzt die dynamische Geh-Bewegung des Mannes in Bezug zu der von der Kamerafrau angebotenen Problemlösung *du schw' schwebst so daHER*; . *ZACKig* (Z. 104). Die Hervorhebung dieser Dynamik – und damit auch die des Gegensatzes zum Schweben – wird dadurch verstärkt, dass die Regisseurin jeden einzelnen Schritt, den sie macht, „zackig“ mitzählt (Abb. 70-73).



Abb.
70-73

105 RE: **EINS-** 106 RE: **ZWEI-** 107 RE: **DREI-** 109 RE: **ZACK**

Diese Schritte, die sowohl gegangen als auch beim Gehen gezählt werden, rahmt die Regisseurin zusätzlich durch das eröffnende Adjektiv *ZACKig*. und dem abschließenden *ZACK-*. Die Kamerafrau stimmt der Regisseurin mit der leise gesprochene Äußerung *ja das stimmt*. (Z. 111) explizit zu und übernimmt damit indirekt auch deren negative Bewertung des Ergebnisses ihrer probeweisen Konzeptrealisierung. Mit dieser Zustimmung endet auch der ausgewählte Ausschnitt.

Wir haben es hier also mit einem weiteren Fall des Verfahrens ‘probeweise Konzeptrealisierung’ zu tun, wobei es nunmehr die Regisseurin ist, die das Verfahren realisiert. Es ist interessant zu sehen, dass die Regisseurin mit ihrer Verstehensdokumentation auf jene der Kamerafrau reagiert und sich dabei des gleichen Verfahrens bedient: Zum einen ermöglicht die zweifache Verfahrensrealisierung die Möglichkeit der Kontrastierung gerade auch im Hinblick auf die sozialstrukturelle Indikativität der Verfahrensrealisierung. Zum anderen kann man ausgehend von der adjazenten Position der beiden Verfahren die Frage stellen, ob es unter bestimmten Bedingungen eine sequenzielle Implikation bestimmter Verfahren der Verstehensdokumentation gibt. Die Frage lautet konkret: Sind mit der Realisierung eines bestimmten Verfahrenstyps bestimmte Anschlussimplikationen verbunden, die sich als Kopiereffekt bei Verfahren zeigen, mit denen Interaktionsbeteiligte auf zuvor realisierte Verfahren antworten?

Obwohl beide das gleiche Verfahren realisieren, lassen sich doch klare Unterschiede erkennen, die nicht zuletzt hinsichtlich der sozialstrukturellen Implikationen interessant und aussagekräftig sind. Auf einen Unterschied wurde bereits hingewiesen, nämlich die sequenzielle Spezifik der beiden Verfahren. Die Verfahrensrealisierung der Kamerafrau steht im Kontext ihrer Dokumentationsstrategie des Schlüsse-Ziehens und ist als zunächst modal angereicherte, dann transformierende Weiterführung dieser Strategie zu sehen. Sie reagiert auf die Karriere ihrer vorherigen Versuche, ein konzeptadäquates Verstehen zunächst primär sprachlich zu realisieren. Die Steigerungs- bzw. Anreicherungsdynamik bei ihren Verstehensdokumentationen, die ihren Endpunkt in der Realisierung des Verfahrens ‘probeweise Konzeptrealisierung’ hat, ist gewissermaßen auch eine ‘Korrektur’ der anfänglich in dem analysierten Ausschnitt noch beobachtbaren Orientierung an der auf Antizipation basierenden Ökonomisierung der Kooperation. Diese Orientierung hat sich im Kontext der aktuellen Verstehensanforderungen weder als tragfähig noch als zielführend erwiesen und wurde daher modifiziert: zunächst von der Kamerafrau aus einer reaktiven Position (= dokumentieren, wie man den andern verstanden hat) und dann auch von der Regisseurin aus einer initiativen Position heraus (= dokumentieren, wie man verstanden werden will).

Hinsichtlich der Entwicklung der analysierten Aushandlung zwischen der Regisseurin und der Kamerafrau und unter besonderer Berücksichtigung der Frage nach den Verfahren, mit denen beide Funktionsrolleninhaberinnen Verstehensdokumentationen realisieren, kann man also so etwas wie eine Angleichung hinsichtlich der Modalitäten der Verstehensdokumentationen beobach-

ten. Es scheint so zu sein, dass für Kamera und Regie in Reaktion auf die bisherige teilweise argumentativ-strittige Aushandlung der Einsatz zusätzlicher Modalitäten bei ihrem Bemühen, sich selbst verständlich zu machen und das Verstehen von Partneraktivitäten zu dokumentieren, eine vergleichbare und wohl auch motivierte Option darstellt.

Dabei ist sequenziell betrachtet bei beiden der Einsatz darstellender, inszenierender oder vorführender Verstehensdokumentationen eine späte Option, die sukzessive als Reaktion auf vorangehende Züge entsteht und die zunächst dominante Ökonomieorientierung ablöst.

6.2.1.8 Interaktionsreflexive Konzeptimplikationen

Fragt man danach, wie sich dieser Befund der späten Option hinsichtlich der Realisierung des Verfahrens 'probeweise Konzeptrealisierung' weiter deuten lässt, so wird eine retrospektive und interaktionsreflexive Implikation erkennbar. Die Realisierung des Verfahrens zeigt, dass im aktuellen Kontext der Kooperation zwischen den beiden Funktionsrolleninhaberinnen gewissermaßen ein Ausnahmefall vorliegt.

An möglichen Gründen für die erhöhten Anforderungen an die Verstehensdokumentation lassen sich einige (die bereits in der zurückliegenden Analyse deutlich geworden sind) auflisten. Grundsätzlich ist die Transformation eines kognitiven Modells in die Intersubjektivität der Sprache eine komplexe Anforderung. Die Tatsache, dass die Regisseurin ihr kognitives Konzept nicht gleich zu Beginn der Aushandlung einmal vollständig expliziert, sondern kontinuierlich in der Aushandlung mit der Kamerafrau entwickelt, ist ein Hinweis darauf, dass ihr Konzept wahrscheinlich noch nicht vollständig und ausgearbeitet existiert. Empirische Evidenz zeigt sich in der Formulierungsdynamik ihrer Konzeptvermittlung, die mehrfach durch Abbrüche und durch allgemeine Vagheit der Darstellung gekennzeichnet ist. Das endgültige Konzept der Einstellung entsteht vielmehr erst durch die Dynamik aus Konzeptvermittlung (Regisseurin), kameratechnischem Lösungsvorschlag (Kamerafrau), Abwahl des Lösungsvorschlags und Formulierung neuer Konzeptaspekte (Regisseurin).

Die Komplexität der Konzeptvermittlung zeigt sich auch darin, dass die Regisseurin in der dynamischen Aushandlung mit der Kamerafrau die relevanten Zusammenhänge nie als Ganzes darstellt, sondern eher durchgängig aspektualisiert, um was es ihr konkret geht. Diese Aspektualisierung, die sich gerade auch aus der Notwendigkeit ergibt, auf die Vorschläge der Kamerafrau zu re-

agieren, führt dazu, dass im schnellen Wechsel sehr unterschiedliche Relevanzen im Vordergrund stehen: das Detail, der Stand des Mannes, der Gang des Mannes, die Fokussierung, 'Schweben' versus 'Dynamik' der Kamerabewegung etc. Auch die funktionsrollenspezifische Perspektivendivergenz zwischen den beiden Funktionsrolleninhaberinnen (lokale Produktorientierung bei der Kamerafrau versus 'Schneiden' bei der Regisseurin) trägt zur unterschiedlichen Relevantsetzung einzelner Aspekte bei.

An dieser Stelle soll noch einmal betont werden, dass die probeweise Konzeptrealisierung

- a) gemessen an der Dauer und Erstreckung der gesamten Konzeptvermittlung ein spätes Verfahren ist, das unterstützend eingesetzt wird und auf die Karriere fehlgeschlagener, zunächst primär sprachlich, dann gestikulatorisch angereicherter Schlussverfahren reagiert; das zudem auch didaktische Züge trägt und auf die Evidenz der Anschaulichkeit des Kameraeinsatzes baut;
- b) ein settingspezifisches und settingreflexives Verfahren ist, denn die Möglichkeit zu dieser Art von Verstehensdokumentation besteht gerade dadurch, dass Verstehen hier nicht auf ein kognitives oder interaktionstranszendentes Produkt bezogen ist, sondern auf eine unmittelbar vor Ort herstellbare Objektivierung.

Insgesamt muss man sich also davor hüten, so etwas wie die 'Schuldfrage' zu stellen und in diesem Zusammenhang beispielsweise der Kamerafrau ungenügendes Verstehen zu unterstellen, da ihre Vorschläge allesamt von der Regisseurin abgelehnt werden. Vielmehr muss man die gesamte Aushandlung als Klärungsprozess begreifen, in dem gerade die abgelehnten Vorschläge dazu beitragen, die Konzeptentwicklung bei der Regisseurin voranzutreiben. Dieser konstitutive Zusammenhang besteht ungeachtet der Tatsache, ob der positive Beitrag der abgelehnten Vorschläge zu irgendeinem Zeitpunkt gratifiziert oder explizit formuliert wird. Lediglich das erkennende *aHA*. (Z. 91) verdeutlicht – wenn auch in negativer Weise – die Kollaborativität des Prozesses der Konzeptentwicklung und Konzeptpräzisierung.

In der hier analysierten Fallspezifik zeigt sich ein durchaus allgemeiner Zusammenhang, der vor allem im Hinblick auf Selbstverstehen interessant ist. Selbstverstehen ist nicht nur (oder vielleicht sogar nicht einmal in erster Linie) eine individuell-kognitive Leistung, sondern auch (und teilweise sehr weitgehend) das Ergebnis eines interaktiven Aushandlungsprozesses, in dessen Verlauf das Selbstverstehen überhaupt erst eine für die Vermittlung notwendige

Präzision und Qualität erlangt. So kann sich bei der Konzeptvermittlung zeigen, dass ein Interaktionsbeteiligter die Vermittlung eines Konzeptes, einer Idee oder einer Vorstellung nicht mit einer einmaligen Vermittlungsleistung erreichen kann. Er ist vielmehr gezwungen, sein Selbstverstehen in Reaktion auf demonstriertes (eingeschränktes) Fremdverstehen in Auseinandersetzung mit diesen reaktiven Verstehensdokumentationen sukzessive zu präzisieren und zu verändern.

Nach erfolgreichem Abschluss dieses Prozesses hat sich so nicht nur das Ausmaß des Fremdverstehens durch diese verstehensdokumentarische Dynamik und der damit verbundenen Notwendigkeit, jeweils lokal auf Partnerdokumentationen reagieren zu müssen, vergrößert, sondern auch die das Konzept vermittelnde Interaktionsbeteiligte vollzieht eine Verstehensanreicherung mit: Auch sie selbst erreicht letztlich erst durch den interaktiven Prozess ein besseres Verständnis ihres anfänglichen Konzepts. In gewisser Weise kann man davon sprechen, dass der dynamische interaktive Austausch von Verstehensdokumentationen (und in diesem Kontext auch die initiativen Dokumentationen als Grundlage der Konzeptvermittlung) auch so etwas wie eine 'selbst-epistemische Qualität' besitzen.

6.2.1.9 Sozialstrukturelle Implikationen des Verfahrens

Hinsichtlich der sozialstrukturellen Implikationen der Realisierung des Verfahrens 'probeweise Konzeptrealisierung', die hier vor allem den Status und die arbeitsteilige Hierarchie der beteiligten Funktionsrolleninhaberinnen betreffen, ergeben sich interessante Einsichten. Es wird nämlich deutlich, dass beide Verfahrensrealisierungen im Hinblick auf sehr unterschiedliche Konstitutionsaspekte kontrastieren. Die Kontrastivität der unterschiedlichen Konstitutionsaspekte hat letztlich die Qualität eines strukturellen Merkmals, das unter dem gemeinsamen Dach des gleichen Verfahrens zu einer manifesten Differenz der Verfahrensrealisierung führt, deren sozialstrukturelle Bedingtheit mit Händen zu greifen ist.

Schaut man sich die einzelnen Kontrastaspekte an, dann werden gleich mehrere Kontrastdimensionen deutlich. Diese stellen sich im Einzelnen wie folgt dar:

- Dem reaktiven Einsatz der Kamerafrau als 'Erfüllung der von der Regisseurin etablierten Reaktionsverpflichtungen' steht die initiativ Realisierung der Regisseurin gegenüber, die für die Kamerafrau Reaktionsverpflichtungen etabliert.

- Der weitgehend reduzierten Beschreibung beim probeweisen Einsatz der Kamera sowie der dabei reduzierten Dynamik und Lautstärke steht die laut gesprochene und kontinuierliche Darstellung des aktuellen eigenen Tuns der Regisseurin gegenüber, die damit in unterschiedlichen Modalitäten Aufmerksamkeit beansprucht.
- Dem deskriptiven Modus der Kamerafrau steht der erkennbar evaluative Modus der Regisseurin gegenüber, die zur Vorbereitung ihrer Verfahrensrealisierung das 'Schweben' der Kamera kritisiert und der Kamerafrau selbst vormacht, wie der Gang 'richtig' ist.
- Der Konzentration auf die Kamera und der damit implizierten Abwendung von der Regisseurin steht der zackige, durch das laute Zählen der Schritte leicht aggressive Gang der Regisseurin direkt auf die Kamerafrau, die sich beim Fahrrad aufhält, gegenüber (unterschiedliche proxemische Profile als Statusindikation).

Zusammengenommen deuten die dargestellten Kontrastdimensionen der Verstehensdokumentation auf zwei statusaffine und statusreproduktive Realisierungsmodi hin, wobei die Kamerafrau das reaktive Verfahren als Verstehensdokumentation 'von unten' und die Regisseurin das initiative Verfahren als Verstehensdokumentation 'von oben' vollzieht.

6.2.1.10 Fazit

Die Analyse hat gezeigt, dass sich die zentrale Rolle der Regisseurin auch im Kontext wechselseitiger Verstehensdokumentationen – wie man selbst verstanden werden will und wie man den anderen verstanden hat – reproduziert. Es wurde deutlich, dass der Vollzug von Verstehensdokumentationen in funktionsrollenspezifischer Weise erfolgt und dass die Inhaberinnen der beiden Funktionsrollen auch dadurch kontinuierlich die hierarchischen Grundlagen ihrer Kooperation interaktiv (re-)konstituieren. Dies ist ein weiterer empirischer Beleg für die theoretische Annahme, dass die Orientierung der Mitarbeiter von professionellen Arbeitsgruppen an der zugrundeliegenden Organisationsstruktur ihrer Kooperation ein nicht hintergehbare Faktum darstellt (Schmitt/Heidtmann 2002). Die Analyse des Ausschnitts eröffnet also gerade aufgrund des funktionsrollenspezifischen Vollzuges der Verstehensdokumentationen auch Einblicke in die 'sozialstrukturelle Implikativität' dieses spezifischen Verfahrens der Verstehensdokumentation und dessen Realisierung.

Es wurde weiterhin deutlich, dass die probeweise Konzeptrealisierung im Vergleich mit anderen Verfahren eine ausgeprägte feldspezifische Qualität aufweist und diesbezüglich exemplarisch und in prototypischer Weise die Bear-

beutung verstehensspezifischer Anforderungen am Set reflektiert. Dieses Verfahren ist daher besonders geeignet, den theoretisch postulierten Zusammenhang zu verdeutlichen, wonach die Art und Weise, in der Verstehen in bestimmten Handlungsfeldern interaktiv relevant wird, die interaktiven Relevanzen des Handlungsfeldes selbst verdeutlicht und mit-konstituiert.

Es hat sich gezeigt, dass die sozialstrukturelle Implikativität der Dokumentationsverfahren nicht nur in der funktionsrollenspezifischen Anhaftung einzelner Verfahren besteht, sondern dass auch die Spezifik der Verfahrensrealisierung eine vergleichbar wichtige Rolle spielt.

Probeweise Konzeptrealisierungen sind von ihrer Konstitutionslogik Verfahren, die nur durch die detaillierte Rekonstruktion ihrer multimodalen Gesamtgestalt analytisch adäquat erfasst und in ihrer zentralen Funktionalität für die Kooperation in dem spezifischen Handlungsfeld beschrieben werden können. Sie zeigen so in eindringlicher Weise, welche konstitutive Rolle gerade nicht-sprachlich-visuelle Realisierungen bei der Dokumentation von Verstehen in der Interaktion insgesamt (und nicht nur am Set) spielen.

Aus der konstitutionsanalytischen Beschreibung der zurückliegenden Analyse kann man über Verstehen in diesem spezifischen professionellen Kontext schließlich lernen, dass es neben den bereits dargelegten Aspekten auch einen spezifischen Zusammenhang zwischen Verstehen und professioneller Kooperation gibt. Der ausgewählte Ausschnitt ist als Dokument dieses Verhältnisses prototypisch. Die hier beobachtbare Sprachökonomie, die sich als weitgehende Reduktion von Explizitheit und Präzision zeigt, in der über relevante Aspekte des aktuellen Kooperationszusammenhangs gesprochen wird, ist typisch für die professionelle Kooperation am Set.

Empirische Evidenz für eine solche (sprach-)ökonomische Grundlage der professionellen Kooperation zeigt sich beispielsweise

- im Offenlassen von Referenzen (etwa des Ranzens),
- im Rückgriff auf professionsspezifische/funktionsrollenspezifische Konzepte (Stichwort *DRAUFsichtiger*), durch die sich komplexe Zusammenhänge begriffsartig zusammenfassen lassen,
- in der Reduktion des Tempus- und Modusgebrauchs und insgesamt
- in einer weitgehenden Reduktion expliziter Verstehensdokumentationen.

Der ausgewählte Ausschnitt zeigt jedoch auch die Grenzen einer solchen Ökonomisierung. Dies wird hinsichtlich verschiedener Aspekte im Kontext kom-

plexer Verstehensanforderungen im künstlerisch-thematischen Bereich evident: bei der Konzeptvermittlung, bei der Wahrnehmungsrelevanz struktureller Perspektivität und der Relevanz funktionsrollenspezifischer Interpretationen des aktuellen Geschehens. In solchen Kontexten wird es zuweilen nötig, in Reaktion auf die faktische Interaktionsentwicklung explizitere Formen der Verstehensdokumentation zu praktizieren und etwas mehr von dem eigenen funktionsrollenspezifischen Wissen für den anderen Kooperationspartner zu explizieren, um eine ökonomische Realisierung des übergreifenden 'joint project' nicht zu gefährden.

Die hierfür notwendige Entscheidung ist von den involvierten Beteiligten als Akt der Vermittlung zu treffen zwischen a) der 'turn-by-turn'-Dynamik, die sich aus konzeptbezogenen Lösungsvorschlägen ergibt und zur lokalen Relevanz singulärer Konzeptaspekte führt, und b) dem übergeordneten Konzeptzusammenhang, über den letztlich nur eine der Funktionsrolleninhaberinnen verfügt: die Regisseurin.

6.2.2 Beispiel 6: Regisseurin und Schauspieler

Das Verfahren 'probeweise Konzeptrealisierung' ist im Set-Zusammenhang ein probates Mittel bestimmter Funktionsrolleninhaber gerade für ihre Kooperation mit der Regisseurin. Besonders häufig findet man es (in der sequenziellen Ordnung: 'erst Beschreibung, dann probeweise Konzeptrealisierung') als Ressource von Schauspielern, die damit der Regisseurin verdeutlichen, wie sie eine Spielanweisung umsetzen wollen. Die Realisierung des Verfahrens ereignet sich dabei systematisch im unmittelbaren Vorfeld von Wiederholungs-drehen, wenn der vorherige Dreh besprochen wird, um daraus Konsequenzen zu ziehen. In solchen Fällen ist das Verfahren in der Regel monoaspektuell, d.h. auf einen einzelnen, klar fokussierten Aspekt bezogen: beispielsweise die Bewegung des Schauspielers, die Emotionalität seines Spiels oder die Schlichtheit seines Ausdrucks. Probeweise Konzeptrealisierungen sind häufig zwischen zwei Proben platziert, reagieren oft auf kritische Bemerkungen der Regisseurin und entwickeln bezogen auf diese Kritik häufig Alternativen oder verbesserte Angebote der Schauspieler. Dieses Angebot wird in der Regel von den Regisseuren explizit ratifiziert oder zurückgewiesen. Probeweise Konzeptrealisierungen haben als inhärenten interaktionsstrukturellen Aspekt ein Angebot zur Aushandlung und sind somit auf Ratifikation angelegt.

Beispiel 6: Regisseurin und Schauspieler

Das zweite Beispiel für das Verfahren ‘probeweise Konzeptrealisierung’ entstammt einer solchen Kooperation von Regisseurin und einem Schauspieler. Es weist Parallelen, aber auch deutliche Unterschiede zum ersten Beispiel auf, das die Regisseurin und die Kamerafrau bei der Bearbeitung konzeptspezifischer Verstehensanforderungen zeigt. Die besondere Eignung für eine minimale Kontrastierung besteht darin, dass beide Fälle im Zusammenhang mit Konzeptverstehen realisiert werden, wobei es dieselbe Regisseurin ist, die als zentrale Verstehensanforderung die Vermittlung einer Idee, eines Konzeptes bearbeitet.

6.2.2.1 Interaktionsstrukturelle Spezifik des Verfahrens

Die Crew hat gerade eine Szene geprobt, in der der Schauspieler aus dem Gebäude tritt. Er nähert sich seinem Fahrrad, erkennt den roten Ranzen des Jungen, wegen dem er zu spät zum Vorstellungsgespräch gekommen ist, auf seinem Gepäckträger festgeklemmt und geht wütend auf sein Fahrrad zu. Er flucht dabei über den Jungen, von dem er annimmt, dass er sich in der Nähe irgendwo versteckt hat. An seinem Fahrrad angekommen, nimmt er den Ranzen vom Gepäckträger, erkennt ein Adressschild und beginnt die Adresse vorzulesen, wobei ihm langsam dämmert, dass dies die Adresse einer Frau ist, mit der er vor einigen Jahren eine Beziehung hatte.

6.2.2.2 Kritik der Regisseurin [emotionaler Moment]

#6 *kleines aas* (Set-UG/20/02/04/Take-12-RS)

```

01 RE:   es war-
02       ((lacht))
03       (1.1)
04 RE:   <<lachend>~that was~ (.) hOPPsala>
05       (--)
06       <<t>~a little bit~>
07       (-) <<lachend> ~too much~>

```

Der Ausschnitt beginnt mit der spaßig modalisierten Kritik der Regisseurin am Spiel des Schauspielers in der zurückliegenden Szene. Die Modalisierung wird erreicht durch die Sequenzialität des Lachens, das eine Äußerungsproduktion in Deutsch *es war-* (Z. 01) unterbricht, und der Reformulierung dieser Äußerungsstruktur in Englisch *~that was~* (Z. 04). Da die Sprache am Set Deutsch ist, stellt der Sprachenwechsel im Zusammenhang mit dem Lachen,

das es kontextualisiert, eine Modalitätsmarkierung dar (= eingeschränkte Ernsthaftigkeit). Die Regisseurin kritisiert den Schauspieler dahingehend, dass er sein Spiel übertrieben hat *~that was~* (.) *hOPPsala>* (--) <<t>~a little bit~> (-) <<lachend> ~too much~>.

In Form einer Modalitätsangleichung realisiert auch der Schauspieler mit *~too much~* eine Äußerung in Englisch, mit der er zu erkennen gibt, dass er den zentralen Informationskern (Kritik an seinem Spiel, Vorwurf, überzogen zu haben) verstanden hat. Diese Äußerung ist eine spezifische Form der Verstehensdokumentation und hat als solche verschiedene Implikationen. Aufgrund der prosodischen Realisierung ist eine Nachfrage, die Nicht-Verstehen signalisieren würde, auszuschließen.

In gesprächsorganisatorischer Hinsicht ist dieses Teilzitat ein untergeordneter Turn, der den aktuellen Sprecher in seinem etablierten Recht anerkennt und keinerlei Anzeichen hinsichtlich Äußerungsexpansion und damit verbundener Etablierung als nächster Sprecher aufweist. Durch die Sprachwahl und der damit zusammenhängenden Angleichung an die Regisseurin macht der Schauspieler auch klar, dass er die spezifische Modalität, in der die Kritik erfolgt, verstanden und durch den eigenen Gebrauch akzeptiert hat.

08 SP: ~too [much~]
 09 RE: [<<lachend>jo meia]
 10 RE: .hh nee dieser wenn du das runterreißt.>
 11 SP: jaHA
 12 RE: <<lachend>ja>
 13 RE: [((lacht))]
 14 SP: [zu viel]
 15 RE: <<lachend>n bisschen SPAß muss der PEter ja auch
 16 haben.>

Im Folgenden tauschen sich die beiden darüber aus, was genau *~a little bit~>* (-) <<lachend> *~too much~>* war, wobei die Regisseurin auf die Verstehensdokumentation des Schauspielers zunächst in Bayerisch mit *jo meia* antwortet und dadurch seine Selbstkritik bekräftigt. Erst im Anschluss wechseln beide in die hochdeutsche Normallage, die für die verbale Kooperation am Set typisch ist. Die Regisseurin markiert diesen Wechsel durch das *nee*, mit der sie eine Mikropause beendet, die anschließend begonnene Äußerung jedoch zugunsten eines Neuanfangs gleich wieder abbricht. Mit ihrer anschließenden Äußerung *wenn du das runterreißt* macht sie klar, in Bezug worauf der Schauspieler in der vorherigen Probe überzogen hatte. Dabei referiert *das* auf den Ranzen, der auf dem Gepäckträger des Fahrrads festgeklemmt war. Diesen

hatte der Schauspieler in einer großen, teilweise überdramatisierten und leicht slapstick-mäßigen Art vom Gepäckträger gerissen. Er versteht die Referenz und reagiert mit einem freudigen *jaHA* auf die Präzisierung der Kritik, worauf die Regisseurin kurz lachen muss. Dieses *jaHA* besitzt vergleichbar dem vorherigen *too much* verstehensindikative Qualität. Der Schauspieler macht damit klar, dass er die Kritik der Regisseurin für angemessen erachtet. Er wiederholt im Anschluss mit *zu viel* noch einmal das anfängliche *too much* der Regisseurin und damit auch noch einmal, was auch aus seiner Sicht der zentrale Fehler seines zurückliegenden Spiels war.

Die Regisseurin beendet ihre Kritik und behält dabei ihre grundsätzliche Modalisierung bei. Mit ihrer lachend realisierten Äußerung *bisschen SPAß muss der PEter ja auch haben*. formuliert sie ihr Verständnis dafür, dass auch der Schauspieler, der sonst immer ihren Anweisungen Folge leisten muss, sich selbst zuweilen etwas Spaß organisiert – beispielsweise durch das Überziehen seines Spiels als spontane Slapstick-Einlage. Diese Äußerung ist ein expliziter ‘account’ der unernsten Kritikmodalität, die zuvor durch Lachen und Code-Switch und indikative Prosodie kontextualisiert wurde.

6.2.2.3 Entwicklung eines ersten Lösungsvorschlags

Kurze Zeit später entwickelt der Schauspieler als Alternative zu seinem zurückliegenden Spiel einen Alternativvorschlag.

```

      ((9.2))
26 SP:  also Eigentlich (.) würde man das ja schon-
27      wenn ich den DA erKENNe-
28      (-) wuPP-
29      (---)
30 SP:  is das NA.: das is Ja
31 SP:  a=also auf [dem WEg, <<f> DU KLEInes      ] Aas;>
32 RE:      [ja=nei=nein das is das nicht.]
33 SP:  [wo steckst du;]
34 RE:  [NEE-Ne=nee      ]
35      (.) mach das nich.
```

Interessant ist dabei, dass er diesen Vorschlag nicht in Ich-Form formuliert, sondern dafür das unpersönliche, semantisch pluralische *man* benutzt (Z. 26). Er beginnt also die Vorschlagsentwicklung unter der Perspektive eines allgemeinen Rasonierens und wechselt erst, als er tatsächlich auf seinen Beitrag als Schauspieler zu sprechen kommt, in die Ich-Form.

Sein Vorschlag, der durch *also* als Diskursmarker für Modalitäts- und Aktivitätswechsel eingeleitet wird, besteht darin, die zu spielende Szene – anders als von der Regisseurin vorgesehen – zu organisieren und sein Erkennen der Situation („aha, das ist der Ranzen des Jungen, wegen dem ich zu spät zu meinem Vorstellungsgespräch gekommen bin“) wesentlich früher, d.h. bereits auf dem Weg zum Fahrrad (*a=also auf [dem Weg, f> DU KLEl nes] Aas;>*) (Z. 31) und nicht erst dort zu zeigen.

Hierauf reagiert die Regisseurin zu einem sehr frühen Zeitpunkt, an dem sie die weitere Entwicklung des Vorschlags eigentlich nur errahnen kann. Dadurch kommt es zu einer längeren Simultanpassage, in der der Schauspieler seinen Vorschlag zu Ende formuliert und die Regisseurin diesen bereits ablehnt [*ja=nei=nein das is das nicht.*] (Z. 32).

Sie liefert zunächst keinen Grund für ihre Zurückweisung des Vorschlags, sondern formuliert in der Modalität fragloser Sicherheit *das nicht*. Im Vergleich zu ihrer lakonischen Ablehnung der Lösungsvorschläge der Kamerafrau investiert sie hier erkennbar mehr interaktive Energie und produziert mehr Formulierungsmaterial. Zwar evaluiert sie wie bei der Kamerafrau auch hier den Vorschlag des Schauspielers in negativer Weise, es ist jedoch die Spezifik dieser Evaluation, die im Vergleich Differenzqualität etabliert. In gewisser Hinsicht drückt sich in dem interaktiven Aufwand, mit dem die Regisseurin ablehnend auf den Vorschlag des Schauspielers reagiert, ein größeres Maß an Bereitschaft aus, sich damit auseinanderzusetzen. Eine lakonische Äußerung würde im Vergleich dazu den Vorschlag mit einem Wisch ‘wegfegen’. Zudem liefert sie im Anschluss selbst eine Begründung für ihre Ablehnung, was im Hinblick auf den Vorschlag ebenfalls – wenn auch indirekt – relevanzhochstufend wirkt. Gegenüber der Kamerafrau hatte sie primär auf die negativen Aspekte der Vorschläge verwiesen, ohne zu begründen, warum die Ablehnung erfolgt.

Sie weist also zunächst den Vorstoß des Schauspielers explizit zurück [*NEE-Ne=nee*] und formuliert dann ihre Ablehnung noch einmal explizit *mach das nich*. Sie beginnt im Anschluss eine Äußerung, in der sie positiv formuliert, was der Schauspieler stattdessen machen soll *mach das bitte*-. Sie bringt diese Äußerung jedoch nicht zu Ende – es fehlt ein Hinweis darauf, was er konkret machen soll – sondern realisiert eine Begründung, die an den davor offen gelassenen Hinweis (*mach das nicht.*, Z. 35) anschließt: *weil ich das hier brauche*.

6.2.2.4 Begründungen im Kontext der Konzeptvermittlung

Beispiel 1: *weil ich das hier brauche*

36 RE: mach das bitte-
 37 weil ich das hier brauche.
 38 SP: okay.
 39 RE: groß
 40 SP: [okay]
 41 RE: [weil da bist] du noch amerikanisch (.)

Mit ihrer Äußerung *weil ich das hier brauche* liefert sie den Grund, der gegen den Vorschlag des Schauspielers spricht, das Erkennen bereits auf dem Weg zum Fahrrad zu spielen: Das Erkennen soll erst erfolgen, wenn der Schauspieler bereits am Fahrrad (*hier*) angekommen ist. Diese Antwort wird durch den Nachschub *groß* noch spezifiziert und verweist auf die Kameraeinstellung, in der das Erkennen gedreht werden wird: mit dem Gesicht des Schauspielers in Großaufnahme. Hier zeigt sich, dass für das Konzept, das die Regisseurin von dieser Szene hat, eine klare räumliche Struktur konstitutiv ist. Diese räumliche Struktur gliedert die Szene (und damit auch das Spiel des Schauspielers) klar in zwei unterschiedliche Teile, die bislang in der zurückliegenden Konzeptaushandlung nur implizit thematisch waren und zwar als 'Da-Hier-Kontrast'. Im 'Da-Kontext' findet die Bewegung des Schauspielers zum Fahrrad hin statt, im 'Hier-Kontext' steht der Schauspieler bei seinem Fahrrad und schaut sich nach dem Besitzer des Ranzens um.

Auf den Nachtrag *groß*, der aus der Perspektive der Kameraeinstellung das *hier* neu perspektiviert und dadurch präzisiert, reagiert der Schauspieler mit *okay*. Er gibt damit zu erkennen, dass er die Ausführungen der Regisseurin trotz der weitreichenden Ökonomisierung ihrer Konzeptvermittlung verstanden hat. Aspekte der Sprachökonomie sind hier: der Verzicht auf explizite Referenzen wie beispielsweise *den* (Z. 5 = Ranzens), implizite und unmarkierte Kontrastbildung wie *hier* (Z. 37) versus *da* (Z. 41). Es sind alles pronominal oder deiktische Aspekte, die geteiltes Hintergrundwissen relevant machen, das zum Verstehen dieser Ausdrücke nötig ist. Dies wiederum verweist auf eine starke Präsupposition von geteiltem Wissen.

Wir sehen hier eine Veränderung in der bisherigen Konzeptvermittlung der Regisseurin, die sich im Folgenden noch weiter fortsetzen wird. In ihrem Verhalten wird ein allgemeiner Aspekt deutlich, der insgesamt für Konzeptverstehen als interaktiver Prozess charakteristisch ist und der auch bereits im zuvor

analysierten Fall der Kooperation der Regisseurin mit der Kamerafrau deutlich wurde: Die Regisseurin formuliert ihr spezifisches Konzept, das sie hinsichtlich der Produktion einzelner Szenen hat, nur dann, wenn aufgrund der konkreten Interaktionsentwicklung die Notwendigkeit hierzu entsteht. Solange die Kooperation im Sinne des 'joint project' zielorientiert und erfolgreich läuft, organisiert die Regisseurin ihren verbalen Austausch in ökonomischer Weise. Nur wenn ihr der konkrete Interaktionsverlauf im Kontext ihrer Vermittlungsbemühungen verdeutlicht, dass sie einen Teil ihres spezifischen Konzeptwissens explizit formulieren muss, geht sie dazu über, Einblicke in ihr Konzept zu geben und dabei ihre Haltung und ihre Entscheidungen zu begründen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch eine Veränderung, welche die multimodale Realisierung der Konzeptvermittlung der Regisseurin betrifft. Gleichzeitig mit Beginn der begründenden Explikation relevanter Wissenshintergründe wird die Regisseurin auch gestikulatorisch aktiv(er) und verdeutlicht damit ihre verbalen Ausführungen noch in einem anderen Medium als dem der Sprache. Bislang standen sich Regisseurin und Schauspieler – getrennt durch das Fahrrad – in etwas größerem Abstand gegenüber. Die Regisseurin gibt ihre bis dato statische Position im Kontext der Vorbereitung ihrer ersten Begründung auf (Abb. 74), tritt näher an das Fahrrad heran und beginnt gleichzeitig mit ihrer rechten Hand zu gestikulieren (Abb. 75-76).



Abb.
74-76

34 RE: [NEE-Ne=**nee**]

35 RE: das nich. 37 RE: **hier** brauche

Genau zu dem Zeitpunkt, als sie mit ihrer Äußerung *weil ich das hier brauche* bei *hier*, dem relevanten Bezugsaspekt für das 'Erkennen', angelangt ist, ist sie auch bei dem Fahrrad angekommen und hat einen stabilen Stand erreicht. Nun vollzieht sie – als Teil ihrer bereits kurz zuvor begonnenen Gestikulation – mit ihrer rechten Hand eine kurze Bewegung nach unten und hebt sie im Anschluss sofort wieder hoch, wodurch das *hier* als besonders relevant markiert wird.

Beispiel 2: *weil da bist du noch amerikanisch*

Die Regisseurin bleibt weiterhin im Begründungszusammenhang (*weil*) und liefert nun für den Schauspieler wichtige Informationen, wie die Kamera sein Spiel konkret einfangen wird

41 RE: [weil da bist] du noch amerikanisch (.)
 42 du läufst auf.
 43 SP: aha (-) okay

‘Amerikanisch’ verweist auf eine Kameraeinstellung, bei der die Person ab den Knien aufwärts zu sehen ist (auch ‘medium long shot’ oder ‘knee shot’), das ‘Auflaufen’ bezeichnet eine Kameraeinstellung, bei der der Schauspieler in den von der unveränderten, d.h. statischen Kamera produzierten Ausschnitt hineinläuft, bei der also die Kamera seiner Bewegung nicht mit einer eigenen Bewegung folgt.

Auch hier begleitet die Regisseurin ihre verbalen Ausführungen durch gestikulatorische Aktivitäten. Als sie dem Schauspieler verdeutlicht, dass er „da noch amerikanisch“ ist, bringt sie zur Verdeutlichung der Distanz zum aktuellen Standpunkt der beiden am Fahrrad (dem *hier*) ihren rechten Arm mit ausgestreckten Fingern zur vollen Streckung und berührt dabei fast den Schauspieler (Abb. 77). Als sie beschreibt, dass er in die statische Kamera hineinläuft, macht sie mit Arm und Hand eine Bewegung zu sich hin und symbolisiert dadurch die Perspektive der Kamera (Abb. 78). Als sie ihre Äußerung beendet hat und der Schauspieler mit einem *aha* reagiert, hängen beide Arme lose an ihrem Körper herunter, da sie momentan ganz offensichtlich nicht zur Verdeutlichung relevanter Sachverhalte gebraucht werden (Abb. 79).



Abb. 77

41 RE: noch amerikani**sch**



Abb. 78-79

42: RE: du läufst auf.

46: (-)

Auf diese begründenden Hinweise reagiert der Schauspieler in zweifacher Weise mit einer verstehensindikativen Rückmeldung: zunächst mit einem erkennenden *aha*, dann – nach einer Mikropause – mit einem zustimmenden und akzeptierenden *okay*. Die Bezugsobjekte dieser beiden Verstehensdokumentationen lassen sich wie folgt unterscheiden: Das *aha* signalisiert den Neuigkeitswert, den die Begründung für den Schauspieler besitzt und damit seine veränderten Verstehensgrundlagen hinsichtlich der Abwahl seines Lösungsvorschlages durch die Regisseurin und hinsichtlich der Art und Weise, wie er sich bewegen soll. Das *okay* hingegen zeigt seine Bereitschaft an, die Konsequenzen umzusetzen, die diese Einstellungsangabe für sein Spiel in der nächsten Probe hat.

6.2.2.5 Erste probeweise Konzeptrealisierung (Regisseurin)

Im nächsten Schritt ihrer Konzeptvermittlung variiert die Regisseurin nun den gerade dargelegten Aspekt der Kameraeinstellung und der damit zusammenhängenden Größe des Ausschnitts. Konkret verdeutlicht sie dem Schauspieler, welcher Teil seines Körpers in der amerikanischen Einstellung tatsächlich erfasst wird *weißt da bist du SO-*.

44 RE: weißt da bist du SO-

45 so bist du-

46 (-)

47 RE: und da seh ich also nich

48 (--)

49 RE: dIEses- <<p>das: (.) GIBT=s doch gar nicht; .h>

Auch hier erfolgt wieder der Verweis auf die Einstellung durch *da*, was auf den Bewegungskontext verweist, und erneut unterstützt die Regisseurin ihre verbalen Ausführungen gestikulatorisch. Als sie die Größeneinstellung ver-

deutlich, geht sie zunächst etwas in die Knie und zeigt mit der linken Hand, die sie etwas über Kniehöhe hält (Abb. 80), ab wo die Kamera den Schauspieler erfasst. Bei der Wiederholung *so bist Du-* ist sie wieder im Stand, kennzeichnet aber weiterhin mit der linken Hand den Bildausschnitt (Abb. 81). Diese Anzeige hält sie bis *da seh ich* konstant (Abb. 82).



44 RE: weißt da bist du **so-**



45 RE: so **bist** du-



Abb. 80-82

47 RE: und da **seh** ich also nich

Ihre Gestikulation ändert sich erst im Übergang zur Beschreibung der Implikationen, die mit dieser Einstellung zusammenhängen, dass nämlich der mimische Ausdruck, den die spätere Großaufnahme einfangen wird, nicht zu sehen sein wird. In diesem Zusammenhang realisiert die Regisseurin ein interessantes Vermittlungsverfahren, das wir uns im Folgenden etwas genauer anschauen wollen. Dieses Vermittlungsverfahren besteht aus zwei aufeinander bezogenen Teilen: einer Ankündigung und einer Darstellung.

Den Ankündigungsteil realisiert die Regisseurin hier mit der Äußerung *und da seh ich also nich* (--) *dIEses*-. Simultan mit ihrer Äußerungsentwicklung *da seh ich also nich* (--) führt die Regisseurin zunächst ihre linke geöffnete Hand, dann auch ihre rechte bis etwa in Kopfhöhe (Abb. 83-84) und hält beide Hände bei *nich* für einen Moment rechts und links neben ihren Kopf (Abb. 85). Während der ganzen Zeit dieser Handbewegung blickt sie den Schauspieler an. Mit ihren multimodalen Aktivitäten bearbeitet sie folgenden Aspekt ihrer Konzeptvermittlung: Sie fokussiert die Aufmerksamkeit des Schauspielers auf etwas, was sie nicht explizit benennt, sondern nur enaktierend darstellt: die Großaufnahme seines Gesichts, wie es die Kamera nachher festhalten wird.

Abb. 83: *also*Abb. 84: *also*Abb 85: *nich*

47 RE: und da seh ich **also nich**

Bevor sie dann mit dem Darstellungsteil beginnt, wendet sie in der Mikropause (--) (Z. 48) vor *dIEses* (Abb. 86) zunächst ihren Blick vom Schauspieler ab und senkt diesen etwas nach unten. Danach löst sie auch ihre Handhaltung auf. Auch diese Handhaltung hat ihre Funktionalität im Zusammenhang mit der enaktierenden Darstellung.



Abb. 86

48 (--)

Ihre Darstellung – und damit der zweite Teil ihres Vermittlungsverfahrens – besteht aus einem Teil des Drehbuchtextes, den der Schauspieler spricht, wenn er beim Fahrrad angekommen ist. Diesen Text spricht die Regisseurin jedoch

nicht einfach, sondern taucht für einen kurzen Moment in die Rolle des Schauspielers ein und spielt diesem den kurzen Moment vor. Sie versetzt sich also in die Lage des Schauspielers und demonstriert, wie aus ihrer Perspektive der Text in der gewünschten Einstellung gesprochen werden kann, nämlich leise und etwas gepresst: <<p>das: (.) GIBT=s doch gar nicht;.



Abb. 87-88

49 RE: dIEses- <<p>das: (.) GIBT=s doch gar nicht;> .h

Dass sie nicht einfach nur den Text spricht, sondern für den Schauspieler probeweise ihr Konzept genau jenes Momentes realisiert, in dem sich das Erkennen ereignet, zeigt das Fehlen jeglicher deskriptiver oder kommentierender Aspekte, die prosodische Realisierung der Äußerung, sowie die Tatsache, dass die Regisseurin den Blick vom Schauspieler abgewandt hat (Abb. 87). Sie realisiert diese Äußerung nicht für einen spezifischen Adressaten, sondern vollbringt ihre probeweise Konzeptrealisierung viel eher für ein anonymes Publikum. Sie verhält sich also genau so, wie sich der Schauspieler nachher im Dreh verhalten soll, der seinen Drehbuchtext auch nicht spezifisch adressiert. Erst als sie mit ihrer Darstellung zu Ende kommt, blickt sie den Schauspieler wieder an. Sie hat zudem beide Arme und Hände wieder seitlich an ihrem Körper und verdeutlicht auch dadurch, dass sie mit ihrer kleinen Vorführung zu Ende ist. (Abb. 88).

6.2.2.6 Zitat der probeweisen Konzeptrealisierung (Regisseurin)

Die Regisseurin beendet nach ihrer kleinen Vorführung eine Mikropause (.) mit *also ich-*, entwickelt die projizierte Äußerung jedoch zugunsten eines Umbaus nicht weiter. Sie wechselt mit *du-* zunächst die Perspektive (von *ich* zu *du*), entscheidet sich jedoch nach einer kurzen gefüllten Pause *mh* dazu, wieder zu ihrer zuvor abgebrochenen Äußerung zurückzukehren und diese nun mit *ich f=brauch das groß- kleines aas [wo STECKst du?* zu Ende zu bringen.

50 RE: also ich- du- mh ich f=brauch das groß-
 51 RE: kleines aas [wo STEckst du? zack] zack-
 52 SP: [okay=kay]
 53 (--)

Das *also* markiert dabei den Wechsel zwischen zwei verschiedenen Darstellungsmodi. Die Regisseurin verdeutlicht damit, dass sie von dem performativen Darstellungsmodus ihrer probeweisen Konzeptrealisierung zu einem deskriptiven Modus wechselt. Sie zitiert dabei zwar mit *kleines aas [wo STEckst du?* den Drehbuchtext, tut dies jedoch in erster Linie um für den Schauspieler das Verständnis zu ermöglichen, wie sich der enaktierte Gesichtsausdruck in Großaufnahme zum Sprechtext des Drehbuchs verhält. Sie realisiert jedoch keine vergleichbare inszenatorische Darstellung mehr. Dies wird auch in verschiedener Hinsicht deutlich: Es gibt keinerlei Ankündigung für eine Darstellung und der Äußerung fehlen jegliche Hinweise auf eine performative Qualität, wohingegen ihre Unmarkiertheit sehr gut zu einer reflexiven Funktionalität passt. Der Hinweis *ich f=brauch das groß-* (Z. 50) bezieht sich auf die Kame-raeinstellung, die das Gesicht des Schauspielers bei der Äußerung *kleines aas [wo STEckst du?* (Z. 51) im Großformat einfangen soll. Nachdem die Regisseurin ihre Vorstellung des Spiels des Schauspielers vorgeführt hat, geht es bei der nochmaligen Wiederholung der Äußerung *kleines aas [wo STEckst du?* lediglich darum, den Moment zu verdeutlichen und in der Szene, die *groß* gebraucht wird, präzise zu lokalisieren..

Wie schon zuvor begleitet der Schauspieler die Ausführungen mit verstehens-indikativen Rückmeldungen: Er nickt zunächst bei *kleines*, was eine leicht verzögerte Reaktion auf den wiederholten Hinweis darstellt, dass dieser Text erst in der Großaufnahme gesprochen wird, wenn der Schauspieler bereits am Fahrrad zum Stehen gekommen ist. Dann verbalisiert er sein Verstehen und seine Akzeptanz simultan mit dem *wo STEckst* der Regisseurin mit einem leicht gedehnten *okay=kay*, was eine Reaktion auf den zitierten Drehbuchtext der Regisseurin ist. Diese Reaktion erfolgt zu einem frühen Zeitpunkt, an dem der Schauspieler identifizieren kann, dass der Text tatsächlich auf das Drehbuch verweist. Dazu muss er nicht die vollständige Realisierung der Regisseurin abwarten.

Als weiteren Schritt im Rahmen ihrer Konzeptvermittlung realisiert die Regisseurin im unmittelbaren Anschluss die Äußerung *zack zack-*.

51 RE: kleines aas [wo STEckst du? zack] zack-

Welche Funktion diese Äußerung im aktuellen Zusammenhang hat, wird erst klar, wenn man sich anschaut, wie sich die Regisseurin bei ihrer Äußerung körperlich verhält. Sie ist nämlich immer noch dabei, dem Schauspieler zu zeigen, wie sie sich sein Verhalten in der fraglichen Einstellung am Fahrrad vorstellt. Sie tut dies, indem sie ihre verbale Äußerung dadurch 'semantisiert', dass sie – in Form eines körperlichen Kommentars – verdeutlicht, was sie damit meint. Mit der Realisierung des ersten *zack* dreht sie ihre Schulter und ganz leicht auch ihren Oberkörper nach rechts ein, wendet ihren Kopf ebenfalls nach rechts und blickt an dem Schauspieler vorbei in die Ferne (Abb. 89). Mit der Realisierung des zweiten *zack*- bringt sie ihre Schulter und ihren Oberkörper wieder in die Startposition zurück, wendet jedoch den Kopf noch etwas nach links und blickt abermals seitlich an dem Schauspieler vorbei (Abb. 90).



Abb. 89-90

51 RE: kleines aas [wo STECKst du? **zack**] **zack**-

Die Regisseurin zeigt dem Schauspieler damit, wie er sich am Fahrrad verhalten soll. Er soll sich nach dem Jungen suchend einmal nach rechts und nach links wenden. Die ansatzweise Enaktierung ihrer Vorstellung, bei der sie dem Schauspieler ihr Konzept vorführt, erspart der Regisseurin eine detaillierte Beschreibung des Verhaltens, das sie vom Schauspieler erwartet. Voraussetzung hierfür ist allerdings, dass der Schauspieler ihre Enaktierung genau in diesem Sinne versteht.

Die Regisseurin geht dann dazu über, den für sie zentralen Punkt der Fahrrad-Großaufnahme zu formulieren: Der Schauspieler soll – wobei sie nicht formuliert, wie er das genau machen soll (das überlässt sie seiner Professionalität) – diese Einstellung am Fahrrad, in der er in Großaufnahme zu sehen sein wird, zu einem emotionalen Moment ausgestalten.

54 RE: und dann- (.) und dann brauch ich eben diesen

55 RE: [emotionalen moment.]

Im gewissen Sinne lassen sich die gesamten zurückliegenden Vermittlungsanstrengungen der Regisseurin funktional und im Sinne einer schrittweisen Vorbereitung auf genau diesen emotionalen Moment beziehen: Seine Darstellung ist sowohl der zentrale Kern der Einstellung als auch eine Herausforderung für den Schauspieler. Um ihm die besten Voraussetzungen für die Darstellung dieser Emotionalität zu geben, sind die kameraperspektivischen Informationen über die amerikanische Einstellung, das Auflaufen und die Großaufnahme im Stehen wichtige Orientierungen für sein Spiel.

Die konkrete Realisierung ihrer letzten Äußerung, vor allem die mit zunehmender Äußerungsentwicklung sukzessive zurückgenommene Lautstärke, ist ein Hinweis darauf, dass die Regisseurin an diesem Punkt an einem vorläufigen Ende ihrer Konzeptvermittlungen angelangt ist. Die leiser werdende Äußerung besitzt klare gesprächsorganisatorische Implikationen und kann als Vorbereitung des Rückzuges aus der Sprecherrolle und damit als Angebot an den Schauspieler verstanden werden, auf die zurückliegenden Ausführungen der Regisseurin zu reagieren.

Ein erstes Resümee der Bemühungen der Konzeptvermittlung der Regisseurin macht Folgendes deutlich:

Was als prägender Aspekt manifest wird, ist die deutliche Kontrastivität zu ihren Vermittlungsbemühungen in der Kooperation mit der Kamerafrau. Dort hatte sie sich primär darauf beschränkt, auf Vorschläge der Kamerafrau zu reagieren, und sich sehr weitgehend zurückgehalten, durch detaillierte Ausführungen zu ihrem Konzept und durch die Begründung ihrer Abwahl der unterbreiteten Vorschläge der Kamerafrau das Verstehen ihres Konzeptes zu erleichtern. Hier zeigt sich demgegenüber, dass sich die Regisseurin sehr viel Mühe gibt, dem Schauspieler möglichst detailliert verständlich zu machen, wie ihr Konzept der Szene aussieht.

Sie setzt dabei unterschiedliche Mittel und Verfahren ein, die von der Mitteilung einstellungstechnischer Details bis hin zur probeweisen Konzeptrealisierung reichen. Außerdem wurde deutlich, dass sich die Regisseurin mit der Formulierung von negativen Bewertungen zurückhält. Sie führt eher externe Gründe für ihre Abwahl an. Eine solche Kooperationsgestaltung schützt die Arbeitsbeziehung, indem weitgehend auf mögliche Face-Bedrohung verzichtet wird. Zwar ist auch hier eine deutliche Orientierung an Sprachökonomie zu

erkennen, aber die Bereitschaft, die verbalen Ausführungen hinreichend zu präzisieren und gegebenenfalls durch andere Modalitäten zu sichern und zu verdeutlichen, ist klar erkennbar.

Es ist eine interessante Frage – die an dieser Stelle zunächst noch offen bleiben muss – unter Bezug auf welche relevanten Aspekte der Interaktions- oder Organisationsstruktur des Handlungsfeldes man dies erklären kann. Wenden wir uns zunächst aber wieder der Analyse dieses Ausschnitts zu und rekonstruieren, wie der Schauspieler auf die zurückliegenden Konzeptvermittlungen der Regisseurin reagiert.

Konzentrieren wir uns dabei zunächst auf sein Verhalten im Zusammenhang mit der Abschlussorganisation der letzten Äußerung der Regisseurin (emotionaler Moment). Hier sehen wir, dass der Schauspieler sich parallel zur leiser werdenden Äußerung der Regisseurin – und noch bevor sie ihren zentralen Hinweis auf den emotionalen Moment formuliert hat – von ihr abwendet und sich nach rechts dreht (Abb. 91-93).



Abb. 91-93

55 RE: [emotionalen moment.]

Gleichzeitig beginnt er in Überlappung mit der Äußerungsbeendigung der Regisseurin (*moment*) zu sprechen [*aber wie viel ist das*]. Der Schauspieler, der bislang sehr konzentriert und als aktiver und systematisch rückmeldender Teilnehmer den Ausführungen der Regisseurin gefolgt war, scheint verstanden zu haben, worum es der Regisseurin geht, noch bevor sie ihre Äußerung vollständig realisiert hat. Und er scheint auch auf die gesprächsorganisatorischen Implikationen zu reagieren, die ihn davon ausgehen lassen, dass er jetzt den Turn bekommt. Auch die inhaltliche Gestaltung seiner Frage [*aber wie viel ist das ist das wirklich-* (Z. 56-57) zeigt, dass er den Aspekt des emotionalen Momentes nicht nur als zentralen Punkt verstanden hat, sondern sogleich beginnt, ihn weiter zu entwickeln. Er verdeutlicht im Modus des lauten Denkens, dass er

die Ausführungen der Regisseurin verarbeitet und sich selbst dabei klar zu machen versucht, wie viel Darstellung und Spiel dieser emotionale Moment tatsächlich beansprucht.

Insofern markiert seine Frage sowohl für ihn selbst als auch für die Regisseurin den Startpunkt der weiteren Problemlösungsentwicklung durch den Schauspieler. Ein zentraler Bestandteil dieser Problemlösung ist eine nunmehr expandierte 'probeweise Konzeptrealisierung'.

6.2.2.7 Probeweise Konzeptrealisierung I (Schauspieler)

Der Schauspieler beginnt zunächst mit *ich meine* eine Äußerung, die einen deskriptiven Modus projiziert, wechselt dann jedoch zum performativen Modus der vorführenden Darstellung und spielt – ähnlich wie die Regisseurin zuvor – ansatzweise einen Ausschnitt der Einstellung vor und spricht dabei mit *du kleines aas* genau den ersten Teil des Drehbuchtext, den zuvor die Regisseurin bereits zitiert hatte (Z. 47).

56 SP: aber wie viel ist das]
 57 SP: ist das wirklich- (.)
 58 <<p> ich meine du KLEInes aas;
 59 [wo] steckst du mh?>
 60 RE: [ja]
 61 RE: ja [genau. SO.]

Er spricht jedoch nicht nur den Text, sondern setzt dazu auch die Suchaktivitäten in Szene, die zuvor die Regisseurin mit *zack] zack-* (Z. 51) knapp und nur andeutungsweise vollzogen hatte. Während er spricht, vollzieht er, indem er sich nach links dreht, eine 180°-Wendung bei der probeweisen Darstellung seiner Suche nach dem Jungen (Abb. 94-97).



Abb. 94-96

58 SP: <<ST,p> **ich** meine du KLEInes aas;



Abb. 97

59 SP: [wo] steckst **du** mh?>

Als ein interessanter Punkt bei der Realisierung des Verfahrens wird hier also die Interaktionssensitivität und Interaktionsreflexivität deutlich: Der Schauspieler bearbeitet mit seiner Konzeptrealisierung genau einen der Punkte, die die Regisseurin zuvor im Rahmen ihrer Konzeptvermittlung angesprochen und selbst auch ansatzweise dargestellt hatte. Er entwirft also seine probeweise Konzeptrealisierung punktgenau auf die Suchaktivität, die die Regisseurin vom Darsteller haben möchte, nachdem er beim Fahrrad angekommen ist.

Der Schauspieler eröffnet dann der Regisseurin mit dem angehängten *mh?* (Z. 59) die Möglichkeit zur Stellungnahme zu seiner kleinen Vorführung. Die Regisseurin ratifiziert die Darstellung des Schauspielers explizit mit *ja* [*genau. SO.*], nachdem sie bereits während der Realisierung mit [*ja*] (Z. 60) eine positive Rückmeldung gegeben hatte. Nach erfolgter Ratifikation durch die Regisseurin entwickelt der Schauspieler dann die Szene weiter. Es scheint also ganz so, als wäre die explizite Zustimmung der Regisseurin zu seiner Vorstellung für ihn die Voraussetzung für deren Weiterentwicklung.

62 SP: [dann geh ich ganz] rum
 63 ich WEIß du bist hier <<acc> und hast dich
 64 irgendwo hier> verSTECKT;
 65 (-)
 66 RE: ja

Der nächste Zug dieser Weiterentwicklung besteht zunächst in einer deskriptiven Äußerung, mit der der Schauspieler sein aktuelles Verhalten kommentiert [*dann geh ich Ganz*] rum. Er ist also immer noch dabei, seine Suche nach dem Jungen zu bearbeiten und spricht dabei zur Drehung, die er vollführt und die ihn wieder zum Fahrrad und zur Regisseurin zurückführt: *ich*

WEIß du bist hier <<acc> und hast dich irgendwo hier> verSTECKT; Auch dieser Entwicklungszug wird von der Regisseurin mit einem bestätigenden *ja* ratifiziert.

67 SP: und dann [entdeck (...)]
 68 RE: [und dann nimmst du ja]
 69 un dann nimm=s einfach mal runter.
 ((14))

Im unmittelbaren Anschluss sprechen beide Beteiligte zur gleichen Zeit, wobei beide die gleiche Fortführung mit *und dann* gewählt haben. Beide befinden sich also in einer Entwicklungsdynamik, in der die einzelnen Schritte aneinander anschließen. Der Schauspieler bricht seine Äußerung zugunsten der Bestätigung der Regisseurin ab (*und dann [entdeck (...)]*), während die Regisseurin ihre Äußerung zu Ende bringt (*[und dann nimmst du ja] un dann nimm=s einfach mal runter.*).

Es folgt eine Passage von 14 Sekunden Dauer, in der beide mit dem auf dem Gepäckträger festgeschnallten Ranzen „kämpfen“, der einigen Widerstand bei dem Versuch des Schauspielers leistet, ihn hochzunehmen. Diese Passage ist für den aktuellen Erkenntniszusammenhang nicht von Interesse.

6.2.2.8 Kern der probeweisen Konzeptrealisierung (Schauspieler)

Nachdem der Ranzen vom Gepäckträger gelöst ist, schließt der Schauspieler an den vor dem Kampf liegenden Zusammenhang an und zitiert – in fast wörtlicher Wiedergabe – die Äußerung der Regisseurin aus Zeile 69 (*und dann nehm ich ihn einfach runter.*).

86 (---)
 87 SP: un dann nehm ich ihn einfach runter.
 88 (2.2)

Die einzigen Unterschiede bestehen darin, dass der Schauspieler durch die Perspektivität seiner Äußerung (er beschreibt etwas, was er selbst tut) gezwungen ist, sowohl die Fremdreferenz der Regisseurin (*du*) durch eine Selbstreferenz (*ich*) zu ersetzen und die grammatische Form dementsprechend anzugleichen; darüber hinaus referiert er (ebenso implizit wie die Regisseurin) mit *ihn* und nicht mit *es* auf den Ranzen. Als weitere kleine Modifikation tilgt er das *mal* in der Äußerung der Regisseurin. Diese weitgehende Wiederholung der Partneräußerung hat erkennbare verstehensindikative Qualität. Die

Formulierungsübernahme ist ein Verfahren, um Intersubjektivität und die punktgenaue Wiederaufnahme eines vorangegangenen gemeinsamen Interaktionsstands zu verdeutlichen.

89 SP: <<p>dann les ich das>

Danach macht er eine etwas längere Sprechpause, ehe er die Entwicklung und deren Darstellung weiter bearbeitet. Der nun folgende Teil ist das Herzstück seiner probeweisen Konzeptrealisierung und soll daher auch mit der gebührenden Feinheit im Bemühen um eine möglichst genaue Rekonstruktion der multimodalen Gesamtgestalt analysiert werden.

Die Darstellung beginnt zunächst mit einer sehr leise gesprochenen deskriptiven Einleitung, mit der der Schauspieler wohl eher für sich selbst das Startsignal gibt, als dass er die Regisseurin auf das Kommende vorbereiten würde.

Er beginnt dann auch ohne Umschweife mit dem Lesen, wobei die Bezeichnung 'Lesen' bei weitem nicht das erfasst, was er tatsächlich tut: Er spielt nämlich für die Regisseurin, die unmittelbar vor ihm steht, den Augenblick vor, den sie als emotionalen Moment in den Mittelpunkt der gesamten Szene gerückt hatte. Seine Darbietung besteht aus drei Teilen, die jeweils durch markante Pausen getrennt sind, deren Länge von Segment zu Segment zunimmt. Schauen wir uns also nun die drei Segmente der Konzeptrealisierung an, die man entsprechend dem dramaturgischen Aufbau der Einstellung wie folgt bezeichnen kann: 1. Vor dem Erkennen, 2. Erstaunen, 3. Erkenntnis.

6.2.2.9 Vor dem Erkennen

Der Schauspieler hält den Ranzen vor seinem Oberkörper und liest das Namensschild, das an dem Ranzen befestigt ist, vor. Seine Stimme ist eine typische Vorlesestimme, die sich wie folgt charakterisieren lässt: Sie hat eine mittlere Lautstärke, weist keinerlei Akzente oder andere formulierungsdynamische Hervorhebungen (wie etwa Tempowechsel) auf und wirkt neutral in dem Sinne, dass es keinerlei prosodische Merkmale gibt, die es erlauben würden, den Vorleser zu dem, was er vorliest in ein spezifisches Verhältnis zu setzen.

90 SP: juri rosenbauer (.) GARTenstraße ↓elf-
91 (1.6)

Während der ganzen Zeit verharrt der Schauspieler in einer statischen Körperhaltung, den Ranzen vor seinem Oberkörper haltend (Abb. 98). Diesen Präsenzmodus verändert er auch nicht während der Pause von 1,6 Sekunden Dauer. Er hebt jedoch während der Pause den Kopf leicht an und scheint in die Ferne zu blicken (Abb. 99).



Abb. 98-99

90 SP: juri rosenbauer 91 (1.6)

Die Regisseurin verfolgt das probeweise Spiel des Schauspielers gebannt und konzentriert sich dabei fast durchgängig auf seinen Gesichtsausdruck und verharret dabei in vollständig statischer Körperhaltung. Nur die Fingerhaltung ihrer linken Hand verändert sich minimal (die gestreckten Finger werden ganz leicht zur Handfläche hin angewinkelt). Außerdem nimmt sie ihren Blick einmal vom Gesicht des Schauspielers und schaut für einen Augenblick auf den Ranzen. Wie der Schauspieler, so verändert die Regisseurin ihre statische Präsenzform auch in der Pause nicht: Sie vermittelt den Eindruck höchster Konzentration.

6.2.2.10 Erstaunen

Der Schauspieler beendet die Sprechpause nach 1,5 Sekunden und wiederholt mit leicht reduzierter Lautstärke den Nachnamen des Jungen *rosenbauer?*. Diese Wiederholung unterscheidet sich in zweierlei Hinsicht von der Realisierung des Nachnamens beim vorherigen Vorlesen. Es ist nichts mehr von der Vorlesestimme übrig: Die Wiederholung zeigt nunmehr einen Sprecher, der in irgendeiner Beziehung zu diesem Namen steht, den er zu kennen scheint. Es ist vor allem der Aspekt des Erstaunt-Seins, der der Namenswiederholung seine spezifische Bedeutung gibt und den Sprecher nun zu diesem Namen erkennbar in Beziehung setzt. Nach der erstaunten Wiederholung des Namens macht der Schauspieler eine Sprechpause von zwei Sekunden Dauer.

92 SP: <<p, erstaunt>rosenbauer?>

Auch während dieses Spiels verharren beide Beteiligte in ihrer statischen Körperhaltung. Es lassen sich beim Schauspieler überhaupt keine Veränderungen erkennen, bei der Regisseurin haben sich lediglich die Finger ihrer rechten Hand noch etwas mehr geschlossen. Ihre rechte Hand verweilt nach wie vor am Saum ihrer Jacke, leicht zu einer offenen Faust gekrümmt (Abb. 100).



Abb. 100

93

(1.8)

Sowohl die Regisseurin als auch der Schauspieler sind in der Realisierung ihrer spezifischen Funktionsrolle weiterhin hochgradig konzentriert. Die Regisseurin ist immer noch auf den Gesichtsausdruck des Schauspielers fokussiert, während er an ihr vorbei in die Ferne zu blicken scheint. Auch wenn man seinen Blick nicht sehen kann, so verdeutlicht seine Kopfhaltung, dass ein Blickkontakt mit der Regisseurin auszuschließen ist.

6.2.2.11 Erkennen

Im letzten Segment stellt der Schauspieler das Erkennen dar, das sich schon bei der Wiederholung des Nachnamens angedeutet hatte. Mit dem ebenfalls leise gesprochenen *KAThrin* formuliert er quasi für sich selbst das Ergebnis der Erkenntnis, die sich bei ihm nach dem Lesen der Adresse eingestellt hat: Es gibt eine Frau zu dem Nachnamen, und es ist eine Frau, mit der ihn eine frühere Beziehung verbindet.

94 SP: KAThrin.

95 (4.7)

Danach macht der Schauspieler eine lange Sprechpause von vier Sekunden Dauer, in der er sich langsam aus der probeweisen Konzeptrealisierung herauslöst.

Diese Bewegung vollzieht sich wie folgt: Der Schauspieler verharrt zunächst unbewegt in seiner bisherigen Körperpositur und hält seinen Kopf auch weiterhin in der bisherigen Position. Nach einer kurzen Pause wendet er seinen Kopf etwas nach rechts (Abb. 101), behält sonst aber seine Körperhaltung bei. Als erstes Zeichen der Beendigung seiner probeweisen Konzeptrealisierung wendet er seinen Kopf nach links und blickt die Regisseurin an, die auf sein Gesicht fokussiert ist (Abb. 102). Im Anschluss daran löst er seine linke Hand vom Ranzen und realisiert mit geöffneter Hand und gespreizten Fingern eine präsentative Geste. Simultan mit seiner Bewegung beginnt auch die Regisseurin wieder gestikulatorisch aktiv zu werden: Sie hebt beide Hände in Brusthöhe an und realisiert ebenfalls eine Präsentationsgeste mit beiden Händen („palm up open hand“, Müller 2003). Das Auflösen ihrer bisherigen konzentrierten Anspannung spiegelt sich auch mimisch wider. Die Regisseurin beginnt in Reaktion auf die Blickzuwendung des Schauspielers zu lächeln (Abb. 103).

Es ist schließlich die Regisseurin, die die Pause mit einem *Ja* beendet, zu dem sie ihre Arme senkt und beide geöffneten Hände in Hüfthöhe positioniert. In ihrem Gesicht hat sich das anfängliche Lächeln inzwischen zu einem vollen Lachen entwickelt (Abb. 104). Der Schauspieler hat inzwischen seinen Kopf wieder etwas nach rechts und nach unten gewendet. Er hat zum Zeitpunkt des Lachens der Regisseurin keinen unmittelbaren Blickkontakt mehr mit ihr.



Abb. 101-102

95 {1.6/4.7}

{3.1/4.7}



Abb. 103-104

95 (3.4/4.7)

96 RE: JA (.) ja ((lacht))

Die beiden aufeinander bezogenen präsentativen Gesten sind Teil einer gestikulatischen Aushandlung. Der Schauspieler bietet der Regisseurin damit die vollendete Konzeptrealisierung als seine Problemlösung für die Darstellung des emotionalen Moments an. Die Regisseurin evaluiert die Konzeptrealisierung nach dem Motto „Perfekt!“. Im Folgenden entsteht aus der gestikulatischen Würdigung der Regisseurin eine explizite Evaluation der probeweisen Konzeptrealisierung.

Die Regisseurin, die zuvor bei der ersten probeweisen Konzeptrealisierung des Schauspielers teilweise simultan, teilweise in die Pausen hinein und auf Einladung positive Rückmeldungen produziert hatte, hält sich bei der zweiten Konzeptrealisierung mit verbalen Reaktionen vollständig zurück.

Sie interpretiert also die Pausen, die der Schauspieler bei seiner Darstellung macht, nicht als Reaktionsgelegenheiten oder gar als Reaktionsaufforderung. Vielmehr versteht sie den Stellenwert der Sprechpausen als konstitutiven Teil der probeweisen Konzeptrealisierung und weist ihnen bei der Produktion des emotionalen Moments durch den Schauspieler daher genau den gleichen Stellenwert zu wie auch der Präsentation des Drehbuchtextes. Obwohl der Schauspieler nicht angekündigt hat, dass er nun zu einer vollständigen Form der Konzeptrealisierung übergeht, die sein ganzes Ausdrucksrepertoire beanspruchen wird, versteht die Regisseurin, dass genau dies der Fall ist. Sie koordiniert ihr eigenes Verhalten dementsprechend und verfolgt gespannt, was ihr der Schauspieler präsentiert.

Entscheidend für die intersubjektiv übereinstimmende Einschätzung von Schauspieler und Regisseurin im Hinblick auf die probeweise Konzeptreali-

sierung und deren Ende sind – neben dem geteilten Wissen der beiden – vor allem die Informationen, die der Schauspieler der Regisseurin diesbezüglich gibt. Erst als er sie anschaut und dadurch aus der probeweisen Konzeptrealisierung heraustritt und mit ihr wieder unmittelbare Interaktion aufnimmt, versteht sie das als Beendigungssignal und als Slot für eine Rückmeldung.

Es ist ausgesprochen interessant und spricht für das weitgehende wechselseitige Verstehen der beiden, dass sie zum richtigen Zeitpunkt zur gleichen Interpretation der bisherigen gemeinsamen Konzeptaushandlung kommen. Dieses intersubjektive Verstehen, das vollständig ohne explizite Verstehensdokumentationen auskommt, stellt für beide ideale Voraussetzungen für die Realisierung ihrer funktionsrollenspezifischen Aufgaben zur Verfügung: Es ermöglicht dem Schauspieler eine ungestörte Entfaltung seines Könnens bei dem Versuch, den von der Regisseurin gewünschten emotionalen Moment zu produzieren. Die Regisseurin hingegen erhält die ungestörte Möglichkeit, der probeweisen Realisierung ihres Konzeptes aus der Nähe zu folgen und sich dabei – wie das die Kamera später in der Großaufnahme tun wird – auch speziell auf den Gesichtsausdruck des Schauspielers zu konzentrieren.

6.2.2.12 Explizite Abschlussevaluation (Regisseurin)

Die Regisseurin wiederholt nach einer Mikropause noch einmal ihr zustimmendes *Ja* und beginnt dann zu lachen. Dieses Lachen beendet sie mit einem abermaligen *ja*, dem sie nach einer weiteren Pause (---) mit *sUper*; eine explizite Positivevaluation folgen lässt. Nach einer erneuten Pause (--) baut sie ihre positive Bewertung der Präsentation mit *genAU. dieses* weiter aus und stellt dann im Folgenden dar, was sie mit *dieses* genau meint.

```

96 RE:   JA (.) ja ((lacht))
97       ja (---) sUper;
98       (--)genAU. dieses
99       de (.) de ich ke

```

Ihre nachfolgende Äußerung *de (.) de ich ke*, die auf den ersten Blick den Eindruck macht, als strotze sie nur so vor Formulierungsabbrüchen und Neuanfängen, erfüllt genau in dieser Gestalt und in ihrer performativen Qualität ihre Funktion als lokal-sensitive Form der Verstehensdokumentation.

Sie ist zwar nicht im Hinblick auf ihre grammatisch-syntaktische Form, sehr wohl aber in Bezug auf ihre verstehensindikative Qualität wohlgestaltet, obwohl sie gehäuft Anzeichen eines defekten, ungrammatischen Beitrags

aufweist. Die Regisseurin produziert mit dieser Äußerung eine lautmalerische Darstellung dessen, was sie bei der probeweisen Konzeptrealisierung (der Produktion des emotionalen Momentes) im Gesicht des Schauspielers gesehen hat. Sie spiegelt damit dem Schauspieler ihr Verstehen seines Spiels, wobei sie auf eine Mischung aus Verbalisierung und Performance zurückgreift.

100 RE: (--) schEIße.
101 ((lacht))

Sie beendet diese Sprechpause dann mit *schEIße*. und einem anschließenden Lachen. Der evaluative Ausdruck bezieht sich nicht auf die dargebotene Leistung des Schauspielers (das wäre ein massiver Widerspruch zu ihrer fast euphorischen Positivbewertung), sondern ist ebenfalls Bestandteil ihrer Verstehensdokumentation. Sie fasst damit genau den Moment des Erkennens in Worte, in dem der Schauspieler realisiert, dass er von einem Teil seiner Vergangenheit eingeholt worden ist.

Hier zeigt sich ein interessanter Punkt, der sowohl für die Konzeptualisierung von Verstehensdokumentationen gerade hinsichtlich des Aspekts 'Situations-sensitivität' als auch in methodischer Hinsicht bezüglich der Adäquatheit und Notwendigkeit der Analyse von Verstehensdokumentationen wesentlich ist: Ihre spezifische verstehensindikative Qualität und ihren verfahrensspezifischen Charakter erhält die Äußerung *de (.) de ich ke* primär durch ihre interaktionsstrukturelle und kontextuelle Spezifik. In diesem Relevanzrahmen wird die Verstehensdokumentation durch die projektive und kohärenzstiftenden Rahmung *genAU. dieses* realisiert. Die Zustimmung (*genAU*) und die Herstellung von Koreferenz (*dieses*) machen als zwei zentrale Basisoperationen den verstehensindikativen Status dieser Äußerung deutlich. Sie zeigen, dass es sich um eine verstehensdokumentierende verbale Inszenierung – gewissermaßen um eine lautmalerische Paraphrase der Konzeptrealisierung des Schauspielers – handelt und nicht etwa um einen davon unabhängigen eigenständigen Kommentar der Regisseurin.

In methodischer Hinsicht – das hat der Gang der zurückliegenden Analyse gezeigt – ist es unabdingbar, das spezifische Erkenntnisinteresse an Verstehensdokumentationen auf eine detaillierte, zunächst weitgehend theoretisch indifferente und breit angelegte konstitutionsanalytische Rekonstruktion des Interaktionsgeschehens zu gründen. Nur so kann man der Gefahr begegnen, solche unauffälligen, für die Interaktionskonstitution und die Rolle, die Verste-

hensdokumentationen dabei spielen, jedoch konstitutive Formen nicht zu übersehen. Was die grundsätzliche Frage der Konzeptualisierung betrifft, so eröffnet die zunächst noch fallspezifische Erkenntnis folgende weiterführende Überlegung: Es scheint so zu sein, dass man bei Verstehensdokumentationen in Analogie zur Konzeption kommunikativer Gattungen (Luckmann 1986) zwei Grundtypen identifizieren kann:

- 1) Solche, die – vergleichbar der gattungsspezifischen Realisierung – verfestigte Problemlösungen für wiederkehrende, systematische kommunikative Anforderungen darstellen und die genau in dieser Funktionalität in formaler Hinsicht unterschiedlich indiziert sind (beispielsweise durch indikative Lexik, interaktionsstrukturelle und sequenzielle Spezifik, Äußerungsformat etc.) und
- 2) solche, die – vergleichbar den spontan in situ entwickelten Realisierungen – auf die situativen Besonderheiten reagieren und (wie im vorliegenden Fall bei der fraglichen Äußerung der Regisseurin) als Ergebnis der Auseinandersetzung und Adaption mit diesen interaktions-, situations- und organisationsstrukturellen Kontingenzen entwickelt werden und oft keinerlei funktionsindikative Auszeichnungen aufweisen.

Darüber hinaus – und das ist eine weitere Implikation solcher unmarkierten und situativ-spontanen Realisierungen – können solche Formen in der Regel überhaupt nur auf der Grundlage audiovisueller Interaktionsdokumente identifiziert und angemessen analysiert werden.

Im vorliegenden Fall ist interessant zu sehen, wie sich der Wechsel der Beteiligungsweise der Regisseurin vom konzentrierten Beobachten des Spiels hin zu dessen Evaluation und der Realisierung der eigenen Verstehensdokumentation auch proxemisch und gestikulatorisch widerspiegelt. Bei ihrem Lachen (Z. 96) macht sie einen ersten Schritt nach hinten (Abb. 105). Die weiteste Entfernung vom Fahrrad und dem Schauspieler und den im Hinblick auf die Bewegungsdynamik betrachtet expressivsten Ausdruck erreicht sie simultan mit der expliziten Positivbewertung *sUper* (Z. 97) (Abb. 106). Die Regisseurin geht aus dieser Position dann wieder nach vorne (Abb. 107) und ist bei *dieses* (Z. 97) bereits wieder am Fahrrad angelangt (Abb. 108). Mit dem nach *schEIße*. (Z. 100) einsetzenden Lachen beginnt sie bereits ihren Austritt aus dem Interaktionsraum und beginnt ihre Abwendung vom Schauspieler (Abb. 109).



96 RE: **JA** (.) ja ((**lacht**))

97 RE: ja (---) sÜber;



Abb. 105-109

98 RE: (--)genAU. dieses

101 RE: ((**lacht**))

Rückblickend wird deutlich, dass im Vergleich zum eher unmarkierten Auslaufen der letzten Konzeptrealisierung des Schauspielers und dem weichen Übergang zur direkten Interaktion mit der Regisseurin der Beginn der zweiten Konzeptrealisierung deutlich indiziert wird. Es gibt zudem auch eine zentrale Handlung, die neben dem Startpunkt auch markiert, dass die zweite Konzeptrealisierung vollständiger ausgearbeitet werden wird. Es handelt sich um das Geschehen, bei dem zunächst die Regisseurin den Schauspieler auffordert, den Ranzen vom Gepäckträger zu nehmen *un dann nimm=s einfach mal runter* (Z. 69) und die Wiederholung dieser Äußerung durch den Schauspieler selbst *und dann nehm ich ihn einfach runter* (Z. 87). Mit der Integration des Ranzens in die probeweise Konzeptrealisierung wird verdeutlicht, dass es jetzt um die vollständige und realistische Darstellung geht und sich die probeweise Konzeptrealisierung eher in Richtung von 'Probieren' als eine Vorstufe einer tatsächlichen Probe verschoben hat.³³

³³ Die Unterschiede zwischen den beiden Konzepten 'Probieren' und 'Probe' sind detailliert beschrieben in Schmitt (2007c).

6.2.2.13 Fazit

Die zurückliegende Rekonstruktion des Verfahrens ‘probeweise Konzeptrealisierung’ hat gezeigt, dass die Beteiligten – ähnlich wie im ersten Fall – auch hier im Kontext des Konzeptverstehens noch weitere, teilweise unauffällige Verstehensdokumentationen realisieren. Hierzu gehören

- eine ganze Reihe unterschiedlich semantisierter ‘verstehensindikativer Rückmeldungen’ (vom Kopfnicken, über *nh*, *mhm*, *ja*, *ja=ja* und *okay*) auf beiden Seiten,
- ‘explizite Evaluationen’ als ‘third-position’-Aktivitäten, mit denen die Regisseurin dokumentiert, dass reaktive Verstehensdokumentationen auf Verstehensangebote konzeptadäquat sind (*genau* und *super*),
- vor den beiden Demonstrationen des Schauspielers andeutungsweise ‘probeweise Konzeptrealisierungen’ der Regisseurin als integrierte Bestandteile ihrer Vermittlungsbemühungen sowie
- eine nach der Konzeptrealisierung des Schauspielers erfolgende evaluative Reaktion der Regisseurin im Kontext ihrer enaktierenden Positivevaluation (*de/ de/ ich/ ke/*) und (*scheiße*), die in Form einer eigenen kleinen Konzeptrealisierung ihr Verstehen der Darbietung des Schauspielers zum Ausdruck bringt.

Hinsichtlich der probeweisen Konzeptrealisierungen des Schauspielers wurde deutlich, dass er seine Demonstrationen eng bezogen auf zentrale Relevanzen der Konzeptvermittlung der Regisseurin gestaltet. Dass er die Konzeptvermittlung der Regisseurin in spezifischer Weise versteht, zeigt sich in der Auswahl der Aspekte, die er performativ präsentiert: Zum einen ist das der Moment, bei dem es primär um die Darstellung seiner Suche nach dem Jungen geht, als er bereits bei seinem Fahrrad angelangt ist (das *zack*] *zack*- der Regisseurin in Zeile 51). Zum anderen zeigt er der Regisseurin, wie er den emotionalen Moment, den eigentlichen Höhepunkt der Einstellung, umsetzen will. Beide Konzeptrealisierungen bearbeiten also ausschließlich den ‘Hier-Bereich’ der Einstellung (Suche nach dem Jungen am Fahrrad, emotionaler Moment des Erkennens), der ‘Da-Bereich’ (das Auflaufen) erfährt keine performative Bearbeitung.

Bei genauerem Hinschen zeigt sich, dass die beiden probeweisen Konzeptrealisierungen hinsichtlich der Ausarbeitung ihres performativen Charakters sehr unterschiedlich sind. Sie differieren in zweierlei Hinsicht:

Einerseits gestaltet der Schauspieler selbst seine zweite Vorführung als die wichtige aus. Er hat nicht mehr die Hände in den Taschen und verzichtet zudem – außer einem kurzen einleitenden Hinweis – auf Kommentare, die seine Demonstration beschreiben, sondern taucht vollständig in diese ein. Diese unterschiedliche Ausgestaltung der beiden Demonstrationen reflektiert sein spezifisches Verstehen der Relevanzen der Regisseurin.

Andererseits – und das ist der eigentlich interessante Aspekt unter einer verstehensbezogenen Erkenntnisperspektive – ist die probeweise Konzeptrealisierung des emotionalen Moments das Ergebnis einer gemeinsamen Herstellung, an der sich beide gleichermaßen beteiligen. Die zweite Demonstration wird auch von der Regisseurin als die wichtige behandelt. Dies zeigt sich primär darin, dass sie sich vollständig mit begleitenden und ratifizierenden Reaktionen zurückhält und auch die teilweise langen Pausen als Bestandteile der Konzeptrealisierung versteht.

Diese übereinstimmende intersubjektive Hochstufung der zweiten Demonstration ist eine nicht explizit ausgehandelte Übereinkunft der beiden Beteiligten, die sich als konvergentes Verständnis der aktuellen Interaktionsentwicklung genau zum richtigen Zeitpunkt einstellt.

7. Schlussbemerkung

Nach der konstitutionsanalytischen Rekonstruktion des zweiten Beispiels für probeweise Konzeptrealisierungen (Regisseurin und Schauspieler) geht es abschließend um die Beantwortung der Frage, inwieweit die zentralen Einsichten in die Struktur und die Funktionsweise des Verfahrens, die bei der ersten Analyse produziert wurden, als fallspezifisch oder als verfahrensimmanent konzipiert werden können.

Vergleicht man die beiden analysierten Beispiele, so werden vor allem folgende Aspekte als Kontrast konstituierend deutlich:

Komplexität der Konzeptvermittlung

Die Verstehensanforderungen für die Regisseurin sind in den beiden analysierten Fällen unterschiedlich komplex, was sich in der Präzision niederschlägt, mit der sie ihr Konzept jeweils vermittelt. Sie kann dem Schauspieler selbst ansatzweise vorspielen, wie sie sich die Realisierung ihres Konzeptes vorstellt. Sie bewegt sich damit in dessen originären Kompetenzbereich und hat zu die-

sem einen vergleichbaren Zugang. Bei dem Versuch, der Kamerafrau ihr Konzept zu vermitteln, ist sie nicht nur weitgehend auf Verbalisierung angewiesen, sondern verfügt hinsichtlich der spezifischen Wissensgrundlagen und Umsetzungsrelevanzen nicht über vergleichbare Kompetenzen wie die Kamerafrau.

Funktionsrollenimplikation der Kooperationsgestaltung

Die Kooperationsbeziehung mit dem Schauspieler ist organisationsstrukturell und funktionsrollenbedingt mit anderen Implikationen verbunden als die Zusammenarbeit mit der Kamerafrau. Die Kooperation der Regisseurin mit dem Schauspieler weist (zumindest im analysierten Beispiel) eine stärkere Gleichwertigkeit der Funktionsrollen im Hinblick auf deren künstlerische Grundlagen und damit verbundene Autonomieimplikationen auf. Dies führt zu einer stärkeren Orientierung der Regisseurin an den Vorschlags- und Präsentationsaktivitäten des Schauspielers. Während sich die Kamerafrau bei der technischen Umsetzung eng an die Vorgaben der Regisseurin halten muss, kann der Schauspieler in einem gewissen Rahmen selbstbestimmt sein Spiel in den einzelnen Szenen und Einstellungen ausgestalten. Die jeweiligen funktionsrollenspezifischen Ausgestaltungen wurden in den Analysen vor allem in der Art und Weise deutlich, in der die Regisseurin jeweils ihre Kritik formuliert: im Falle der Kamerafrau explizit, unmodalisiert, lakonisch und akzentuiert; im Falle des Schauspielers hingegen impliziert, mehrfach modalisiert und in der Relevanz rückgestuft.

Erwartbarkeit des Verfahrens ‘probeweise Konzeptrealisierung’

Ein zentraler Aspekt ist die unterschiedliche Erwartbarkeit des Einsatzes von probeweisen Konzeptrealisierungen als Bestandteil der beiden unterschiedlichen Kooperationsdyaden. Die Kamerafrau realisiert das Verfahren in Reaktion auf die zuvor gescheiterten Versuche, verbal eine konzeptadäquate Lösung zu entwickeln. In diesem Sinne wurde die probeweise Konzeptrealisierung als spätes Verfahren mit interaktionsreflexiven Implikationen beschrieben. Das ist im zweiten Beispiel nicht der Fall.

Das Verfahren ist dem Schauspieler durch die Funktionsrolle in erwartbarer Weise als Verhalten assoziiert und besitzt diesbezüglich den Status einer kategoriegebundenen Aktivität. Es reagiert nicht in einem reflexiven Sinne auf den Interaktionsverlauf, sondern steht dem Schauspieler (und im konkreten Fall beiden Seiten der Kooperationsdyade) von Anfang an zur Bearbeitung

rekurrenter Verstehensanforderungen im Kontext von Konzeptverstehen fraglos zur Verfügung. Es ist zudem der valideste Prüfstein für Verstehen, denn es soll verstanden werden, wie gespielt werden soll.

Das Verfahren der probeweisen Konzeptrealisierung hat dabei seinen systematischen Platz in den Vor- und Nachbesprechungen von Proben. Es stellt gewissermaßen eine noch nicht öffentliche Vorstufe zum 'Probieren' dar, bei dem eine Einstellung vor der eigentlichen Probe von den Schauspielern für den Regisseur, der dem Spiel konzentriert folgt, schon einmal präsentiert wird. Gegenüber dem Probieren als öffentliche Veranstaltung stellt die probeweise Konzeptrealisierung eine an die konkrete Dyade Regisseur – Schauspieler gebundene, eher 'private' Demonstration dar.

Arbeitsorganisatorisch und ablaufbezogen steht das Verfahren am Anfang einer Kette von produktionsbezogenen Arbeitszusammenhängen, die sich durch die sukzessive Partizipation von immer mehr Setmitarbeitern und dem Einsatz von immer mehr technischen Geräten auszeichnet. Bei dieser Kette handelt es sich um

- 1) die 'probeweise Konzeptrealisierung' als konstitutiver Bestandteil der Kooperation von Regisseurin und Schauspieler,
- 2) das 'Probieren' als kollektive Vorbereitung einer Szene oder Einstellung, an der alle Schauspieler und die Regisseurin teilnehmen und die das gesamte Programm umfasst,
- 3) die 'Probe' als Gesamtveranstaltung aller Setmitarbeiter, bei der die Szene – teilweise unter Mitarbeit der Kameracrew, jedoch ohne tatsächliche Dokumentation – realistisch gespielt wird und schließlich
- 4) die 'Aufnahme' als Gesamtveranstaltung, bei der die endgültige Variante der Szene mit der Kamera für den späteren Schnitt aufgezeichnet wird.

Als eine wesentliche Erkenntnis der kontrastiven Analyse wurde Folgendes deutlich: Die in Beispiel 6 bei der Analyse der Kooperation zwischen Regisseurin und Kamerafrau rekonstruierte Spezifik der Verfahrensimplicationen (vor allem die Aspekte 'interaktionsstrukturelle Spezifik', 'Interaktionsreflexivität' und 'sozialstrukturelle Implikativität') sind in dieser Ausdrucksgestalt nicht dem Verfahren selbst inhärent. In welcher konkreten empirischen Form sich diese verfahrensimplicativen Aspekte jeweils zeigen, scheint primär mit Besonderheiten der Funktionsrollenspezifika zusammenzuhängen, die der jeweiligen Kooperationsbeziehung zugrunde liegt. Je nach Ausstattung der Funktionsrolle, mit der die Regisseurin kooperiert, zeigen sich deutliche Unterschiede hinsichtlich der grundsätzlichen Erwartbarkeit und der spezifischen

Realisierung bestimmter Verfahren der Verstehensdokumentation. Bezogen auf das Verfahren 'probeweise Konzeptrealisierung' reicht dabei die Spannweite von einer weitgehenden Erwartbarkeit und Verfügbarkeit des Verfahrens und der problemlosen Realisierung auch ohne größere Vorbereitungs- und Ankündigungsaktivitäten auf Seiten des Schauspielers (das Verfahren als Bestandteil seines kategoriengebundenen Verhaltensspektrums) bis hin zur Realisierung des Verfahrens als eine Art 'Notanker', mit der die Kamerafrau interaktionsreflexiv auf den bisherigen Gang und den erreichten Stand der Aushandlung im Kontext der Konzeptvermittlung reagiert.

Verfahren, Funktionsrolle und kommunikativer Haushalt

Wenn man an Überlegungen von Günthner (2006) zu Konstruktionen und minimalen Formen kommunikativer Gattungen anschließt, gleichzeitig an der grundlegenden funktionalen Bestimmung kommunikativer Gattungen im Sinne von Luckmann (1986) festhält (kommunikative Gattungen sind institutionalisierte Lösungen für gesellschaftlich relevante, wiederkehrende kommunikative Anforderungen), zudem das Konzept des „kommunikativen Haushaltes“ in funktionsrollenspezifischer Wendung aspektualisiert und dann auf den systematischen Einsatz und die starke Funktionsrollenbindung antizipatorischer Initiativen am Set überträgt, ergibt sich hinsichtlich der beiden analysierten Verfahren folgender Befund:

'Antizipatorische Initiativen' und 'probeweise Konzeptrealisierungen' sind ein wesentlicher Bestandteil des kommunikativen Haushaltes bestimmter Funktionsrolleninhaber. Diese konstituieren sich interaktiv unter anderem über den systematischen Vollzug solcher Verstehensdokumentationen und werden über die rekurrente Realisierung dieser Form von Verstehensdokumentationen in ihrer spezifischen Aufgaben- und Wirkstruktur auch für andere Setmitarbeiter identifizierbar. Diesen Zusammenhang kann man in einer etwas anderen Formulierung und unter Bezug auf Sacks (1992b-f) auch wie folgt fassen: Antizipatorische Initiativen haben hinsichtlich ihrer systematischen Bindung an bestimmte Funktionsrollen einen Status, der bezüglich seiner implizierten Indikativität mit der Vorstellung kategoriengebundener Aktivitäten verglichen werden kann.³⁴ Hinsichtlich dieser Statusimplikationen sind sie aufgrund der arbeitsteiligen Organisationsstruktur erwartbar und für die Aufrechterhaltung und Ökonomisierung der Realisierung des übergeordneten 'joint project' eine konstitutive Voraussetzung. Sie sind ein wichtiger Teil der Orientierung der Setmitarbeiter für die Organisation und Koordination wiederkehrender Arbeitsabläufe.

³⁴ Sie hierzu auch die Beobachtung von Reitemeier (i.d.Bd.).

8. Anhang

Analysierte Transkriptausschnitte

Beispiel 1: Antizipatorische Initiative (Aufnahmeleiter 1)

01 MA: WOLLen wir das ganze PROBIERen noch mal?
 02 PH: [gerne] (1.0) gerne.
 03 JU: [((nicht kurz))]
 04 (3.0)
 05 JU: (--) was soll das HEIßEn<<dim> das
 06 [testergebnis ist UNERwartet;>]
 07 PH: [<<all>wart ma lass uns ABwarten] dass es->
 08 (-) dass es RUhig is;
 09 AL: <<cresc>wollen wer [MAL->]
 10 RE: [((nickt PH zu))]
 11 [((-)]
 12 PH: [((nickt zu AL))]
 13 AL: ja? (-)
 14 PH: <<p, dim>weil das sehr persÖNlich ist>
 15 (1.0)
 16 AL: <<f>okay dann MACHen wir jetzt mal eine PRObe,>
 17 (--)
 18 (--) wenn die LAMpen stehn wär TOLL;
 19 wenn wir ein-
 20 (--) <<dim>BISSchen ruhe halten könnten;>

Beispiel 2: Antizipatorische Initiative (Aufnahmeleiter 2)

01 RE: <<f,>uli der KOMmt und macht=ne probe.>
 02 entschuldige-
 03 RE: (-) glaub [ich- jetzt gleich.
 04 AL: [nä: der kuckt einmal
 05 RE: [da kuck da bei der tür]
 06 AL: [durch er hat nur durch] die tür gekuckt.
 07 RA: [nein der hat [da] nur]
 08 KA: [nur]
 09 KA: ach so.
 10 XW: <<p> funkkontakt> (--)
 11 RE: funkkontakt sehr gut.
 12 AL: <so gitta bist du okay?>
 13 (2.0)
 14 AL: <<f>Uli?>

15 (2.0)
 16 KA: <<leicht singend> be:rei:t.t.>
 17 RE: (1.1) ja?
 18 (-) dann wolln wer mal machen. (--)
 19 AL: <<f>okay. dann ACHtung.>
 20 AL: (-) <<f>und ruhe bitte für die probe>
 21 (2.0)
 22 AL: und?
 23 RE: <<p>und bitte>
 24 AL: <<f>und bitte>

Beispiel 3: Antizipatorische Initiative (Continuity)

01 GA: IHR müsst wissen was ihr wollt,
 02 RE: ja ich WEIß was ich will;
 03 GA: und dann LEUCHT ich euch (auch).
 04 RE: <<all> ich WEIß was ich will;>
 05 <<all> ich weiß auch dass du das LEUCHtest.>
 06 GA: (--) also insofern;
 07 ihr müsst es nur WISsen.
 08 RE: (-) WAS?
 09 GA: ihr MÜSST euch nur einigen.
 10 RE: (-) ↑JA?
 11 (2.0)
 12 GA: SEHR schön.
 13 RE: (--) eine handkamera SO?
 14 eine handkamera SO,
 15 und FERTig.
 16 RE: (---) [und ZIT.]
 17 CO: [MHM.]
 18 RE: (-) und dann [kann ich das SCHNEIden.]
 19 CO: [ich hatte gerade überlegt?]
 20 ob man irgendWIE-
 21 das DETail wollt ihr ja noch.=
 22 CO: [da braucht ihr IHN ja.]
 23 RE: [das DETail.]
 24 RE: da brauchen wir IHN.
 25 CO: braucht ihr IHN?
 26 ob der ob er REINtritt und sich den ranzen nimmt.
 27 o' aber das kann sie wahrscheinlich nicht
 28 MITschwenken ne?

352

29 (1.8)
30 RE: ÄH:-
31 da:s WEIß ich nicht.
32 ERST mal,
33 LASS uns einfach-
34 CO: o[KAY;]
35 RE: [dieses] diesen [(diesen);]
36 CO: [und das dann ABsetzen.]
37 RE: ABsetzen?
38 [lass] es uns jetzt AB[setzen.]
39 CO: [gut.] [mhm,]
40 <<h, singend> ↑oKAY.>
41 (2.5)

Beispiel 4: Antizipatorische Initiative (Kameraassistent)

Der Kameraassistent realisiert seine antizipatorische Initiative parallel zum Interaktionsgeschehen, das im folgenden Transkript abgebildet ist. Er selbst realisiert keine verbalen Äußerungen.

74 KA: das wäre dann richtig was vom statIV,
75 einfach nur lange BRENNweite-
76 ein fester STAND,
77 KA: und du [(bist ran)]
78 RE: [NEIN lucy.]
79 fahr en stück RAN.
80 (-) Aber;
81 <<h>eben erst FEST?>
82 und dann RAN.
83 (4.5)

Beispiel 5: Probeweise Konzeptrealisierung (Kamerafrau)

35 RE: ich finde sowieso (.) du bist,
36 (-) also mir wärs LIEber du bist nicht-
37 RE: [du hast AUßer'-]
38 KA: [ich bin DRAUFsichtiger.]
39 NE?
40 KA: oder [WAS ist'-]
41 RE: [du bist NEIN;]
42 d' d' WIChtig ist da'-
43 beVOR?

44 (--) d' du (-) d' du BIST,
 45 du hast jetzt das ganze FAHRrad wieder im blick.
 46 RE: ich finde [es ist eigentLICH,]
 47 CO: [würd ich AUCH sagen;]=
 48 KA: =<<all> ja weil du vorhin gesagt hast
 49 es soll> fokusSIERter sein;
 50 RE: fokussierter auf den ↑RANzen;
 51 und du hast immer noch das ganze FAHRrad im blick
 52 am anfang-
 53 KA: ach so ich dachte ich fokussier [dann durch]
 54 RE: [NEIN;]
 55 KA: diese RUMfahrt [nachher.]
 56 RE: [NEIN.]
 57 ich will gar keine große RUMfahrt-
 58 sondern einfach NUR-
 59 (--) ALso so'
 60 (-) ich weiß noch nicht mal ob ich diese beWegung
 61 schneide.
 62 RE: [also es kann nur so ne ANbewegung einfach so en]
 63 KA: [okay dann geh ich am einfachsten (... ...)]
 64 KA: ne ~CLO[se~ äh?]
 65 RE: [das ist] das ↑STEHN-
 66 er ↑STEHT.
 67 (---) NE?
 68 also du' <all> (egAL)->
 69 ich MÖCHte dann-
 70 (--) m' MACH es bitte mit ner bewegung?
 71 (-) weil dann bin ich FREI?
 72 KA: JA?
 73 oKAY,
 74 das wäre dann richtig was vom statIV,
 75 einfach nur lange BRENNweite-
 76 ein fester STAND,
 77 KA: und du [(bist ran)]
 78 RE: [NEIN lucy.]
 79 fahr en stück RAN.
 80 (-) Aber;
 81 <<h>eben erst FEST?>
 82 und dann RAN.
 83 (4.5)
 84 KA: ja dann wäre das FESTE?

85 wär dann Eher.
 86 (5.4)
 87 RE: JA?
 88 (4.0)
 89 RE: und JETZT?
 90 (6.7)
 91 RE: aHA.
 92 (1.8)
 93 KA: ich find das schöner Anders-
 94 das sieht man richtig den chaRAKter? von dem
 95 KA: RUCKsack ehrlich gesagt [(nicht mehr).]
 96 RE: [.hh]
 97 RE: es GEHT nicht um den charakter von dem
 98 RE: [rucksack? sondern um den] GANG? von dem MANN?
 99 KA: [ja da STEHste es is-]
 100 RE: (--) und das' du machst den GANG von dem mann und du.
 101 das is so-
 102 du schw' schwebst so daHER;
 103 (--) <<staccato>d' der geht s'->
 104 peter is so ZACKig.
 105 EINS-
 106 ZWEI-
 107 DREI-
 108 VIER-
 109 ZACK-
 110 is der an dem DING;
 111 KA: <<p> ja das stimmt.>

Beispiel 6: Probeweise Konzeptrealisierung (Schauspieler)

01 RE: es war-
 02 ((lacht))
 03 (1.1)
 04 RE: <<lachend>~that was~ (.) hOPPsala>
 05 (--)
 06 <<t>~a little bit~>
 07 (-) <<lachend> ~too much~>
 08 SP: ~too [much~]
 09 RE: [<<lachend>jo meia]
 10 RE: .hh nee dieser wenn du das runterreißt.>
 11 SP: jaHA

12 RE: <<lachend>ja>
 13 RE: [((lacht))]
 14 SP: [zu viel]
 15 RE: <<lachend>n bisschen SPAß muss der PEter ja auch
 16 haben.>
 ((9.2))
 26 SP: also Eigentlich (.) würde man das ja schon-
 27 wenn ich den DA erKENNe-
 28 (-) wuPP-
 29 (---)
 30 is das NA.: das is Ja
 31 SP: a=also auf [dem WEg, <<f> DU KLEInes] Aas;>
 32 RE: [ja=nei=nein das is das nicht.]
 33 SP: [wo steckst du;]
 34 RE: [NEE-Ne=nee]
 35 (.) mach das nich.
 36 mach das bitte-
 37 weil ich das hier brauche.
 38 SP: okay.
 39 RE: groß
 40 SP: [okay]
 41 RE: [weil da bist] du noch amerikanisch (.)
 42 RE: du läufst auf.
 43 SP: aha (-) okay
 44 RE: weißt da bist du SO-
 45 so bist du-
 46 (-)
 47 und da seh ich also nich
 48 (---)
 49 dIEses- <<p>das: (.) GIBT=s doch gar nicht;> .h
 50 also ich- du- mh ich f=brauch das groß-
 51 RE: kleines aas [wo STECKst du? zack] zack-
 52 SP: [okay=kay]
 53 (---)
 54 RE: und dann- (.) und dann brauch ich eben diesen
 55 RE: [emotionalen moment.]
 56 SP: [aber wie viel ist das]
 57 ist das wirklich- (.)
 58 <<p> ich meine du KLEInes aas;
 59 SP: [wo] steckst du mh?>

60 RE: [ja]
 61 RE: ja [genau. SO.]
 62 SP: [dann geh ich ganz] rum
 63 SP: ich WEIß du bist hier <<acc> und hast dich
 64 irgendwo hier> verSTECKT;
 65 (-)
 66 RE: ja
 67 SP: und dann [entdeck (...)]
 68 RE: [und dann nimmst du ja]
 69 un dann nimm=s einfach mal runter.
 ((14))
 86 (---)
 87 SP: un dann nehm ich ihn einfach runter.
 88 (2.2)
 89 <<p>dann les ich das>
 90 juri rosenbauer (.) GARTenstraße ↓elf->
 91 (1.6)
 92 <<p, erstaunt>rosenbauer?>
 93 (1.8)
 94 KAThrin.
 95 (4.7)
 96 RE: JA (.) ja ((lacht))
 97 ja (---) sUper;
 98 (--)genAU. dieses
 99 de (.) de ich ke
 100 (--) schEIße.
 101 ((lacht))

9. Literatur

- Antaki, Charles (Hg.) (1988): *Analysing everyday explanation. A casebook of methods*. London.
- Atkinson, Maxwell A./Cuff, Edward C./Lee, John R.E. (1978): The recommencement of a meeting as a member's accomplishment. In: Schenkein, Jim (Hg.): *Studies in the organization of conversational interaction*. New York, S. 133-275.
- Bell, Allan (2001): Back in style: Reworking audience design. In: Eckert, Penelope/Rickford, John R. (Hg.): *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge, S. 139-169.
- Bergmann, Jörg R. (1974): *Der Beitrag Harold Garfinkels zur Begründung des ethnomethodologischen Forschungsansatzes*. Unveröff. Ms. Konstanz.
- Billig, Michael (1999a): Whose terms? Whose ordinariness? Rhetoric and ideology in conversation analysis. In: *Discourse and Society* 10, S. 543-558.
- Billig, Michael (1999b): Conversation analysis and the claims of naivety. In: *Discourse and Society* 10, S. 572-576.
- Cicourel, Aaron V. (1974): *Cognitive sociology: Language and meaning in social interaction*. New York.
- Cicourel, Aaron V. (1992): The interpenetration of communicative contexts: Examples from medical encounters. In: Duranti/Goodwin (Hg.), S. 291-310.
- Clark, Herbert H. (1992): *Arenas of Language Use*. Chicago.
- Clark, Herbert H. (1996): Joint projects. In: Clark, Herbert H.: *Using language*. Cambridge, S. 191-220.
- Coupland, Nicolas (2007): *Style. Language variation and identity*. Cambridge.
- Dausendschön-Gay, Ulrich/Krafft, Ulrich (2000): Online-Hilfen für den Hörer: Verfahren zur Orientierung der Interpretationstätigkeit. In: Wehr, Barbara/Thomaßen, Helga (Hg.): *Diskursanalyse. Untersuchung zum gesprochenen Französisch*. Frankfurt a.M./Berlin, S. 17-55.
- Dausendschön-Gay, Ulrich/Krafft, Ulrich (2002): Text und Körpergesten: Beobachtungen zur holistischen Organisation der Kommunikation. In: *Psychotherapie und Sozialwissenschaft* 4, 1, S. 30-60.
- Deppermann, Arnulf. (2000): Ethnographische Gesprächsanalyse: Zu Nutzen von Notwendigkeit von Ethnographie für die Konversationsanalyse. In: *Gesprächsforschung – Online Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 1, S. 96-124. Internet: www.gespraechsforschung-ozs.de/heft2000/ga-deppermann.pdf (Stand: Februar 2010).
- Deppermann, Arnulf/Schmitt, Reinhold (2007): Koordination. Zur Begründung eines neuen Forschungsgegenstandes. In: Schmitt (Hg.), S. 15-54.
- Deppermann, Arnulf/Schmitt, Reinhold (2008): Verstehensdokumentationen: Zur Phänomenologie von Verstehen in der Interaktion. In: *Deutsche Sprache* 36, 3, S. 220-245.

- Deppermann, Arnulf/Schmitt, Reinhold (i.Vorb.): Antizipatorische Initiativen und Sequenzorganisation. Mannheim.
- Deppermann, Arnulf/Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (2009): Agenda and emergence: Contingent and planned activities in meeting. In: *Journal of Pragmatics* (2009), doi: 10.1016/j.pragma.2009.10.006
- Duranti, Alesandro/Goodwin, Charles (Hg.) (1992): Rethinking context. Language as an interactive phenomenon. Cambridge.
- Garfinkel, Harold (1967): *Studies in ethnomethodology*. Eaglewood Cliffs.
- Goffman, Erving (1981): Footing. In: Goffman, Erving: *Forms of talk*. Oxford, S. 124-159.
- Goodwin, Charles (1981): *Conversational organization. Interaction between speakers and hearers*. London.
- Goodwin, Marjorie H. (1980): Processes of mutual monitoring implicated in the production of description sequences. In: *Sociological Inquiry* 50, 1, S. 303-317.
- Grice, Paul H. (1975): Logic and conversation. In: Cole, Peter/Morgan, Jerry L. (Hg.): *Syntax and semantics*. Bd. 3. New York, S. 41-58.
- Günthner, Susanne (1996): Zwischen Scherz und Schmerz – Frotzelaktivitäten in Alltagsinteraktionen. In: Kotthoff, Helga (Hg.): *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Opladen, S. 81-108.
- Günthner, Susanne (2006): Von Konstruktionen zu kommunikativen Gattungen: Die Relevanz sedimentierter Muster für die Ausführung kommunikativer Aufgaben. In: *Deutsche Sprache* 34, 1/2, S. 173-190.
- Hausendorf, Heiko (2001): Deixis and speech situation revisited: The mechanism of perceived perception. In: Lenz, Friedrich (Hg.): *Deictic conceptualization of space, time and person*. Amsterdam, S. 249-269.
- Heath, Christian (1982a): The display of reciprocity: An instance of a sequential relationship in speech and body movement. In: *Semiotica* 42, 2/4, S. 147-167.
- Heath, Christian (1982b): Interactional participation: The Coordination of gesture, speech and gaze. In: D'Urso, Valentina/Leonardi, Paolo (Hg.): *Discourse analysis and natural rhetorics*. Padova, S. 85-97.
- Heath, Christian (1984): Talk and reciprocity: Sequential organization in speech and body movement. In: Atkinson, Maxwell/Heritage, John (1984): *Structures of social action*. Cambridge, S. 247-265.
- Heidtmann, Daniela (2007): Multimodale Verfahren zur Re-etablierung eines gemeinsamen Fokus im Lehr-Lern-Diskurs. In: Tiittula/Piitulainen/Reuter (Hg.), S. 67-88.
- Heidtmann, Daniela (2009): Multimodalität der Kooperation im Lehr-Lerndiskurs. Wie Ideen für Filme entstehen. (= Studien zur Deutschen Sprache 50). Tübingen.
- Heidtmann, Daniela/Föh, Marie-Joan (2007): Verbale Abstinenz als interaktive Beteiligungsweise. In: Schmitt (Hg.), S. 263-292.

- Heritage, John (1984): Preference, pre-sequences and the timing of social solidarity. In: Heritage, John (Hg.): *Garfinkel and ethnomethodology*. Cambridge, S. 265-292.
- Heritage, John (1988): Explanations as accounts: A conversation analytic perspective. In: Antaki (Hg.), S. 127-144.
- Heritage, John (2007): Intersubjectivity and progressivity in references to persons (and places). In: Stivers, Tanya/Enfield, Nicholas J. (Hg.): *Person reference in interaction: Linguistic, cultural and social perspectives*. Cambridge, S. 255-280.
- Heritage, John/Watson, D. Rodney. (1979): Formulations as conversational objects. In: Psathas, George (Hg.): *Everyday language. Studies in ethnomethodology*. New York, S. 123-162.
- Hindmarsh, Jon/Reynolds, Patricia/Dunne, Stephen (2009): Exhibiting understanding. The body in apprenticeship. In: *Journal of Pragmatics* (2009), doi: 10.1016/j.pragma.2009.09.008.
- Jefferson, Gail (1972): Side sequences. In: Sudnow, David (Hg.): *Studies in social interaction*. New York/London, S. 294-338.
- Jefferson, Gail (1981): The abominable ne? An exploration of post-response pursuit of response. In: Schröder, Peter (Hg.): *Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für Deutsche Sprache*. Düsseldorf, S. 53-88.
- Kendon, Adam (1980): Gesticulation and speech: Two aspects of the process of utterance. In: Key, Mary R. (Hg.): *The relationship of verbal and nonverbal communication*. The Hague, S. 207-227.
- Kendon, Adam (1990): *Conduction interaction. Patterns of behaviour in focused encounters*. Cambridge.
- Kendon, Adam (2000): Language and gesture: Unity or duality? In: McNeill, David (Hg.): *Language and gesture*. Cambridge, S. 47-63.
- Levelt, Willem J.M. (1983): Monitoring and self-repair in speech. In: *Cognition* 14, S. 41-104.
- Levinson, Stephen C. (1988): Putting linguistics on a proper footing: Explorations in Goffman's concepts of participation. In: Drew, Paul/Wooton, Anthony (Hg.): *Erving Goffman: Exploring the interaction order*. Oxford, S. 161-227.
- Linell, Per (1998): *Approaching dialogue*. Amsterdam.
- Luckmann, Thomas (1986): Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 27*, S. 191-211.
- Maynard, Douglas W. (1989): Perspective-display sequences in conversation. In: *Western Journal of Speech Communication* 53, S. 91-113.
- McNeill, David (1992): *Hand and mind*. Chicago.
- Mondada, Lorenza (2006): Participants' online analysis and multimodal practices: projecting the end of the turn and the closing of the sequence. In: *Discourse Studies* 8, 1, S. 117-129.

- Mondada, Lorenza (2007): Interaktionsraum und Koordinierung. In: Schmitt (Hg.), S. 55-93.
- Morris, George H./White, Cindy H./Iltis, Robert (1994): „Well, ordinarily I would, but“: Reexamining the nature of accounts for problematic events. In: *Research on Language and Social Interaction* 22, 2, S. 123-144.
- Müller, Cornelia (2003): Forms and uses of the palm up open hand. A case of a gesture family? In: Müller, Cornelia/Posner, Roland (Hg.): *The semantics and pragmatics of everyday gestures*. Berlin, S. 1-24.
- Müller, Cornelia/Bohle, Ulrike (2007): Das Fundament fokussierter Interaktion. Zur Vorbereitung und Herstellung von Interaktionsräumen durch körperliche Koordination. In: Schmitt (Hg.), S. 129-165.
- Parker, Ian (1988): Deconstructing accounts. In: Antaki (Hg.), S. 184-198.
- Rehbein, Jochen (1977): *Komplexes Handeln: Elemente zur Handlungstheorie der Sprache*. Stuttgart.
- Reitemeier, Ulrich (i.d.Bd.), S. 117-208.
- Sacks, Harvey (1992a): *Lectures on Conversation*. Hrsg. v. Gail Jefferson. Cambridge [Volume I]/Oxford [Vol. II].
- Sacks, Harvey (1992b): ‘We’; Category-bound activities; Stereotypes. In: Sacks (1992a), S. 568-577. [Lecture 11].
- Sacks, Harvey (1992c): Category-bound activities; Programmatic relevance, Hinting; Being ‘phoney’. In: Sacks (1992a), S. 578-583. [Lecture 12].
- Sacks, Harvey (1992d): Invitations; Identifications; Category-bound activities. In: Sacks (1992a), S. 300-305. [Lecture 4].
- Sacks, Harvey (1992e): The MIR membership categorization device. In: Sacks (1992a), S. 40-48. [Lecture 6].
- Sacks, Harvey (1992f): ‘We’; Category-bound activities. In: Sacks (1992a), S. 333-340. [Lecture 8].
- Sacks, Harvey (1992g): “First” and “second” stories; topical coherence; storing and recalling experience. In: Sacks (1992a), S. 249-260. [Lecture 5].
- Sacks, Harvey/Schegloff, Emanuel A./Jefferson, Gail (1974): A simplest systematics for the organisation of turn-taking in conversation. In: *Language* 50, 4, S. 696-735.
- Schegloff, Emanuel A. (1979): The relevance of repair for syntax-for-conversation. In: Givon, Talmy (Hg.): *Syntax and semantics 12: Discourse and syntax*. New York, S. 261-288.
- Schegloff, Emanuel A. (1991): Reflections on talk and social structure. In: Boden, Deidre/Zimmerman, Don (Hg.): *Talk and social structure*. Cambridge, S. 44-70.
- Schegloff, Emanuel A. (1992): In another context. In: Duranti/Goodwin (Hg.), S. 191-228.

- Schegloff, Emanuel A. (1996): Turn organization: on intersection of grammar and interaction. In: Ochs, Elinor/Schegloff, Emanuel A./Thompson, Sandra A. (Hg.): *Interaction and grammar*. Cambridge, S. 52-133.
- Schegloff, Emanuel A. (1997): Whose text? Whose context? In: *Discourse and Society*, S. 165-187.
- Schegloff, Emanuel A. (1998): Body torque. In: *Social Research* 65, 3, S. 536-596.
- Schegloff, Emanuel A. (1999a): „Schegloff's texts“ as „Billig's data“: A critical reply. In: *Discourse and Society* 10, S. 558-572.
- Schegloff, Emanuel A. (1999b): Naivety vs. sophistication or discipline vs. self-indulgence: A rejoinder to Billig. In: *Discourse and Society* 10, S. 577-582.
- Schegloff, Emanuel A. (2006): *A primer of conversation analysis: Sequence organization*. Cambridge.
- Schmitt, Reinhold (2001): Die Tafel als Arbeitsinstrument und Statusrequisite. In: Ivanyi, Zsuzsanna/Kertesz, Andras (Hg.): *Gesprächsforschung. Tendenzen und Perspektiven*. Frankfurt a.M., S. 221-242.
- Schmitt, Reinhold (2002): Hierarchie in Arbeitsgruppen als stilgenerierender Aspekt. In: Keim, Inken/Schütte, Wilfried (Hg.): *Soziale Welten und kommunikative Stile*. Festschrift für Werner Kallmeyer. (= Studien zur Deutschen Sprache 22). Tübingen, S. 113-135.
- Schmitt, Reinhold (2004): Die Gesprächspause: „Verbale Auszeiten“ aus multimodaler Perspektive. In: *Deutsche Sprache* 32, 1, S. 56-84.
- Schmitt, Reinhold (2005): Zur multimodalen Struktur von turn-taking. In: *Gesprächsforschung – Onlinezeitschrift zur verbalen Interaktion* 6, S. 17-61. Internet: www.gespraechsforschung-ozs.de/heft2005/ga-schmitt.pdf (Stand: Februar 2010).
- Schmitt, Reinhold (2006a): Videoaufzeichnungen als Grundlage für Interaktionsanalysen. In: Dickgießer, Sylvia/Reitemeier, Ulrich/Schütte, Wilfried (Hg.): *Symbolische Interaktionen*. (= Sonderheft Deutsche Sprache 34, 1-2). Berlin, S. 18-31.
- Schmitt, Reinhold (2006b): Interaction in work meetings. In: Mondada, Lorenza (Hg.): *Interactions en situations de travail*. (= *Revue Francaise de Linguistique Appliquée* XI/2), S. 69-84.
- Schmitt, Reinhold (2007a): Theoretische und methodische Implikationen der Analyse multimodaler Interaktion. In: Holly, Werner/Paul, Ingwer (Hg.): *Medialität und Sprache*. (= *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 54, 1). Bielefeld, S. 26-52.
- Schmitt, Reinhold (2007b): Von der Konversationsanalyse zur Analyse multimodaler Interaktion. In: Kämper, Heidrun/Eichinger, Ludwig M. (Hg.): *Sprachperspektiven*. Germanistische Linguistik und das Institut für Deutsche Sprache. (= *Studien zur Deutschen Sprache* 40). Tübingen, S. 395-417.
- Schmitt, Reinhold (2007c): Das Filmset als Arbeitsplatz. Multimodale Grundlagen einer komplexen Kooperationsform. In: Tiittula/Piitulainen/Reuter (Hg.), S. 25-66.

- Schmitt, Reinhold (Hg.) (2007): Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion. (= Studien zur Deutschen Sprache 38). Tübingen.
- Schmitt, Reinhold (i. Vorb. a): Zur empirischen Evidenz interpretativer Prozeduren in der Interaktion. Das Konzept „Online-Analyse“. Mannheim.
- Schmitt, Reinhold (i. Vorb. b): Zur multimodalen Konstitution interaktiver Zugehörigkeit: Das Konzept „Interaktionsensemble“. Mannheim.
- Schmitt, Reinhold/Deppermann, Arnulf (2007): Monitoring und Koordination als Voraussetzungen der multimodalen Konstitution von Interaktionsräumen. In: Schmitt, Reinhold (Hg.), S. 95-128.
- Schmitt, Reinhold/Deppermann, Arnulf (2009): „damit sie mich verstehen“: Genese, Verfahren und recipient design einer narrativen Performance. In Habscheidt, Stefan et al. (Hg.): Theatralität des sprachlichen Handelns. Eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften. München, S. 79-114.
- Schmitt, Reinhold/Deppermann, Arnulf (2010): Die Transition von Interaktionsräumen als Eröffnung einer neuen Situation. In: Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (Hg.): Situationseröffnungen: Zur multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion. (= Studien zur Deutschen Sprache 47). Tübingen. S. 335-386.
- Schmitt, Reinhold/Heidtmann, Daniela (2002): Die interaktive Konstitution von Hierarchie in Arbeitsgruppen. In: Becker-Mrotzek, Michael/Fiehler, Reinhard (Hg.): Unternehmenskommunikation. Tübingen, S. 179-208.
- Schmitt, Reinhold/Heidtmann, Daniela (2003): „Linguistik goes Hollywood“: Angewandte Gesprächsforschung in der Ausbildung von Filmstudenten. In: Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 4, S. 98-121. Internet: www.gespraechsforschung-ozs.de/heft2003/ag-schmitt.pdf (Stand: Februar 2010).
- Schmitt, Reinhold/Heidtmann, Daniela (2005): Die Analyse von Meetings: Ein Bericht über ein gesprächsanalytisches Transferprojekt in einem Software-Unternehmen. In: Antos, Gerd/Wichter, Sigurd (Hg.): Wissenstransfer durch Sprache als gesellschaftliches Problem. Frankfurt a.M., S. 297-307.
- Scott, Marvin B./Lyman, Stanford M. (1968): Accounts. In: American Sociological Review 33, 1, S. 46-62.
- Selting, Margret/Auer, Peter/Barden, Birgit/Bergmann, Jörg/Couper-Kuhlen, Elizabeth/Günthner, Susanne/Meier, Christoph et al. (1998): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT). In: Linguistische Berichte 173, S. 91-122.
- Tiittula, Liisa/Piitulainen, Marja-Leena/Reuter, Ewald (Hg.) (2007): Die gemeinsame Herstellung professioneller Interaktion. (= Forum für Fachsprachenforschung 77). Tübingen.
- Watson, Graham/Seiler, Tom (Hg.) (1992): Text in context. contributions to ethnomethodology. Newbury Park, CA.